أمسيات مسرحية

د. نهاد صليحة



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٧

اهــداء

الى شباب الحركة المسرحيــة الجديدة
الواعدة فى مصر

تصـدير

يضم هذا الكتاب حصاد أمسيات رائعة أمضيتها على مدى العامين الماضيين في رحاب المسرح ــ ذلك العالم المسحور الذى حلق فيه الوعى على جناحى الفن والخيال ، وارتحل فى الزمان والمكان والأسطورة ، مع الجنى زعبور ، والمهرة الخرافية فردوس ، والحصان الأسطورى اكواس ، الى بغداد هارون الرشيد وقاهرة محمد على وبيرم التونسى ، الى غابات أثينا وآردن وأحراش مصر القديمة ، الى ببلوس وفيرونا الجميلة ، الى أشبيلية الفيحاء وجزر آران الساكنة فى المحيط الأطلنطى ، الى طنطا وسيدها البدوى ، الى الهند واسكتلنده القديمة وسيراكيوز العتيقة • وغاص حينا الى أعماق سجون القهر التى يسكنها الأبرياء ، ووقع حينا فى حبائل جرذان كفر سبع ، ثم توقف طويلا طويلا فى دير ياسين يكتوى بنارهــا ويبكى زيتونها • وبعد رحلته الطويلة عاد الوعى وقد اغتنى واستنار وتعمق •

ويضم هذا الكتاب أيضا فى جزئه الأخير حصاد أمسيات مسرحية قضيتها فى تأمل هذا العالم السحرى والقراءة والحديث عنه بعيدا عن دور العرض • هذا الكتاب اذن يسجل رحلة وعى فى عالم المسرح خلال العامين الماضيين ولا يحاول أن يقدم حصرا أو مسحا شاملا لعروض المسرح المصرى فى هذه الفترة ــ فمجال هذا الحصر هو الدوريات المتخصصة مثل مجلة المسرح وغيرها •

ان العروض المصرية التى يناقشها هذا الكتاب هى العـروض التى استوقفتنى فى سياحتى الفنيـة خـــلال موسمين مسرحيين ودفعتنى الى تأملها والكتابة عنها فى حينها فى الصحف والمجلات السيــارة ، وهى عروض تمثل فى مجموعها اتجاهات وتجارب هامــة فى المسرح المصرى

الآن ، وتفصح عن مواهب أصيلة لشباب يتمتعـــون بالفـــكر المستنير والعشق المخلص والولاء العميق لفن المسرح ٠

ان المواهب الشبابية التى سيلقاها القـــارىء ويتعرف عليها عن قرب على صفحات هذا الكتاب تمثل فى رأيى طلائع الموجة المسرحيــة القادمة فى مصر التى ستعيد بل وتتخطى أمجاد الستينات ٠ وهى موجة ستعتمد بالدرجة الأولى على روح الهواية الحقيقية وعلى الجهد الجماعى المخلص ـ ولقد كان الفن المسرحى على طول تاريخه فى فترات تألقــه وازدهاره فنا وجهدا ابداعيا جماعيا مخلصا ٠

نهاد صليحة

القاهرة ١٩٨٧

أمسيات مسرحية مع فرق الثقافة الجماهيرية

في الغوري والطليعة والسامر وقاعة منف

هذا المسرح هو الأمل

والمسرح الذى نعنيه هو ما يمكن أن نطلق عليه مجازا ـ اهتداء بالنموذج الغربى ـ المسرح البديل : أى الذى يقدم بديلا فنيا وفكريا للمؤسسة المسرحية المهيمنة سواء كانت رسمية أو تجارية . لكن المسرح البديل فى مصر يختلف عن صنوه فى الغرب . فالمسرح البديل فى الغرب لا يزال بعد نشاطا هامشيا لا يشكل حركة فنية وفكرية نامية مستمرة . وهو أيضا نشاط أقليات مثقفة لا تربطها صلات وثيقة بقاعدة شعبية عريضة . أما المسرح البديل فى مصر فهو يعد بأن يصبح مسرح الفلاح والعامل والطالب والانسان العادى ، وهو مسرح يسير بخطوات واثقة ثابتة ليحتل مركز الحركة المسرحية فى مصر ، بل ليشكل ظاهرة مسرحية حقيقية لها جذورها وأصولها فى الوجدان الشعبى ـ ظاهرة ترتكز على قاعدة جماهيرية واسعة ، وعلى نظرة صحيحة وصحية للمسرح لا كنشاط ترفيهى هامشى ، بل كنشاط معرفى ابداعى يلعب دورا هاما فى اثراء الوعى والوجدان .

والمسرح البديل الذى نتحدث عنه لا تجده فى دار مسرحية واحدة وليس فرقة أو مجموعة أو مؤسسة بعينها ، بل هو كيان فكرى وفنى نما وتشكل فى مصر عبر سنوات طويلة من العمل الشاق والمعاناة والكفاح ضد الاحتقار واللا مبالاة من ناحية ، والهجوم الفكرى والاتهامات العقائدية من ناحية أخرى ، والقيود الادارية والمعوقات البيروقراطية من ناحية ثالثة . لكنه قاوم بكل الحب والاخلاص ، وشب بعيدا عن الأضواء على أيدى شباب هذا الوطن جيلا بعد الجيل ، وأثمر شبكة من الأنشطة المسرحية المتآزرة على طول القطر وعرضه تضم فرق الثقافة الجماهيرية فى كل مكان ـ هذا الجهاز العظيم بشبابه وقياداته الفنية ، وتضم فرق

الهواة ، ومسرح الجامعة ، وبعض الفرق العمالية ، ومسرح الغرفة بفرعيه القاهرى والسكندرى · وأخيرا بدأت هذه الشبكة المسرحية الحية تفرض نفسها باقتدار وثقة على الساحة المسرحية كنشاط مسرحى من الدرجة الأولى ـ لا من الدرجة الثانية كما جرت العادة على النظرة اليه ، وحين أظلمت مسارح القاهرة الكبيرة وأغلقت أبوابها خرجت فرق الثقافة الجماهيرية فى السامر والطليعة ووكالة الغورى وفرق الهواة فى الغرفة وقاعة منف ـ خرجت هذه الفرق الشبابية بمشاعلها المتوهجة فكرا وفنا لتضىء ليل القاهرة ·

اننا كثيرا ما ننسى فى غمرة الحديث عما يسمى بأزمة المسرح والتباكى على الستينيات أن هناك معامل مسرحية على طول القطر وعرضه تفرخ يوما بعد يوم أجيالا من المؤلفين والمخرجين والممثلين ، بل وتقدم لنا ما عجز مسرح الدولة عن تحقيقه وهو الربرتوار من ناحية والتجريب المنظم من ناحية أخرى · ولقد أسعدنى الحظ فى الأسبوع الماضى أن أشهد مثالين رائعين لما يستطيع هذا المسرح البديل الذى نتحدث عنه أن يحققه فى كل من المجالين · فعلى مسرح وكالة الغورى شاهدت تجربة رائدة فى مسرحة الحدوته الشعبية قدمها المخرج الفنان المتواضع العازف دوما عن الأضواء رغم تجاربه الممتدة العريضة فى مسرح القرية أحمد اسماعيل · ان تجربة أحمد اسماعيل التى قدمها بمجموعة من الهواة وفرقة من المنشدين الشعبيين تجربة ثرية جديرة بالدراسة والتأمل · وهذا ما أرجو أن أقدمه فى مجال آخر · وعلى مسرح الطليعة الذى يستضيف فرقة القاهرة أو وكالة الغورى بمعنى أصح وهى فرقة أيضا قوامها الهواة قدم تلميذ العصفورى الفذ محسن حلمى ـ لا أقول تجربة ـ بل درسا فى كيفية تقديم الربرتوار وفى كيفية اخراج المسرح التسجيلى · لقد حول محسن حلمى نصا تسجيلا هزيلا من الربرتوار الى عرض من عروض المسرح الحى ووصل الماضى بالحاضر حين أضاف الى مذابح دير ياسين وكفر قاسم مذابح صبرا وشاتيلا ـ وليس هنا مجال الخوض فى تفاصيل التجربة أو تحليلها فلهذا مقام آخر · ان الحقيقة التى أود تأكيدها فى هذا المقام هو أن المسرح البديل فى مصر ـ وخاصة فى الثقافة الجماهيرية ـ قد خلق صفا من مخرجى الدرجة الأولى لا يقل موهبة أو ابداعا أو ثقافة أو تمرسا فنيا عن جيل الستينات من المخرجين ـ صفا يضم دون ترتيب محسن حلمى وأحمد اسماعيل ، وعمرو دواره وعبد الرحمن الشافعى وعصام السيد وانتصار عبد الفتاح ومحمد سمير حسنى وغيرهم وغيرهم ممن شاهدت لهم عروضا رائعة وتغيب عن ذهنى أسماؤهم لضعف الذاكرة وقلة الاعلام · أما عن الممثل وأزمة الممثل فقد

طال الحديث فيها لأننا قد أصبنا بالحول ٠٠ ننظر بعين واحدة الى المسرح الرسمى والتجارى ونصر على تجاهل هــذا المسرح البديل الذى يعج بمواهب شابة رائعة لا تقل اقتدارا عن – بل تفوق – العديد من المواهب التى تسلط عليها الأضواء الرسمية ٠ فمرة أخرى تحية لهؤلاء الشباب ولمسرحهم البديل الرائع ٠

الشاطر حسن

و « مسرحه » الحدوتة الشعبية

صيغة مسرحية جديدة

فى عام ١٩٦٣ كتب فؤاد حداد مع متولى عبد اللطيف « حدوتة » الشاطر حسن ، وبعدها بسنوات طويلة ، التقط هذا النص الشعبى السردى مخرج شاب ، هو أحمد اسماعيل ، وصنع منه تجربة مسرحية جديدة وأصيلة فى آن واحد ، جديرة بالتأمل والتحليل ·

وليست هذه أول تجربة فى مجال الابداع الاخراجى المسرحى لأحمد اسماعيل ، فقد عمل سنين طويلة فى مشروع تجريبى طموح هو « مشروع الابداع المسرحى الجماعى » الذى قدم فى اطاره تجربة سهرة ريفية فى قرية (شبرا باخوم) بالمنوفية ، وكانت تجربة « ارتجالية » احتفالية جماعية تمثل خطوة هامة على طريق خلق مسرح شعبى مصرى يمارس الدراما كنشاط معرفى ، جماعى ، ابداعى ·

والنص الذى اختاره أحمد اسماعيل كمادة لتشكيل تجربته المسرحية نص بسيط عذب ، بالغ الشاعرية ، يمزج اللغة النثرية الدارجة المنغمة والشعر العامى الراقى ليخلق نسيجا لغويا أدبيا يعبر عن رؤية كليــة – انسانية وكونية – يمتزج فيها الواقع بالخيال والخرافة ·

والجديد فى رواية فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف للحدوته هــو اعادة تعريف هوية الشاطر حسن حتى يتحول من بطل فردى أسطورى الى رمز للانسان المصرى العادى العامل · وتتحقق اعادة صياغة الشخصية من خلال بنية النص التى تقوم على فكرة الرحلة – وهى فكرة قديمة قدم الأدب نفسه · والرحلة فى الأدب تتحول دائما من رحلة جسدية فى الزمان والمكان الى رحلة وجدانية ترتقى خلالها درجات الوعى حتى تصــل بالانسان الى الحقيقة أو الخلاص (١) ·

وتتشكل فكرة الرحلة ومدلولاتها فى نص الشاطر حسن فى بناء قصصى تحكمه حركة هبوط تؤدى الى حركة صاعدة بحيث تكون الحركتان المتعاقبتان مفارقة تقول بان علينا أن نهبط الى أرض الواقع وجودا وفعلا ونلتحم به حتى نستطيع أن نتخطاه • وتترجم هذه المفارقة التى يقوم عليها البناء القصصى فى الشاطر حسن الى مجموعة من الأدوار التى تمثل تحولات أساسية فى الشخصية المحورية • فبعد البداية التقليدية التى تسحبنا الى جو الحدوته الشعبية الموروثة ، وتتعرض لاضطهاد ابن الملك « حسن » من قبل زوجة أبيه الجديدة وتنتهى بهروبه من القصر ، يبدأ « الأمير حسن » رحلة التحول الى الشاطر حسن أى رحلة التحول من ابن ملك الى فرد عادى ، من شخصية أسطورية الى شخصية واقعية (صياد ، حداد ، فلاح) ، من رمز لنمط فكرى تراثى قائم على عبادة الفرعون أو البطل الفرد الى نمط حديث يرفض مبدأ توريث القيمة ويجعل من العمل معيار القيمة الجديد •

ومن خلال التحولات التى يمر بها الشاطر حسن فى رحلته ، والتى تمثل هبوطا من مستوى الأسطورة الى مستوى الواقع من ناحية ، ومن قمة هرم السلطة الى قاعدته من ناحية أخرى ، يتم خلق هوية جديدة لهذا البطل الشعبى التراثى فيصبح على مستوى الأسطورة : روح الشعب ومستودع القيم الايجابية والوعى المستنير ، وعلى مستوى الواقع عاملا وصيادا وفلاحا وجنديا وثوريا سياسيا ، بل وشاعرا وفلاحا هو فؤاد حداد نفسه الذى يجعل أحمد اسماعيل من « طاقيته » المشهورة بديلا لتاج الملك التقليدى ليجسد التحول الفكرى الذى تطرحه الصياغة الجديدة للحدوتة تجسيدا مرئيا •

وحدوتة الشاطر حسن كما صاغها فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف تخلط السرد العامى بالحوار العامى أيضا وتنتقل من الرواية الى الحوار عن طريق « قال » و « قالت » • وهى فى هذا لا تختلف عن أنماط السرد التقليدية التى تخلق وهم الحاضر فى سياق الماضى عن طريق الحوار الذى يضع « الزمن الحاضر » لغويا فى سياق « الزمن الماضى » • لكن النص المكتوب يضيف فى الوقت نفسه الى السرد بعدا جديدا للزمن الحاضر — كما يحدث فى أنماط القص الشعبى — عن طريع اضافة ضمير المخاطب — أنت وأنتم — الى الضمير الغائب والحوار المسبوق بقال وقالت ويوظف النص استحضار الزمن عن طريق « المخاطبة » لهدف تعليمى — كما يحدث أيضا فى قصص التراث •

والجديد الجدير بالتأمل الذى أتى به أحمد اسماعيل فى مسرحته لهذا النص هو اختلاقه لصيغة سردية / درامية جديدة تذيب الممثل فى

الراوى لتضـــع على خشبة المسرح ، ربما لأول مرة ، صيغة الممثل / الراوى ٠

ان اختلاط السرد والرواية بالتمثيل والتشخيص هو شيء مألوف فى المسرح الحديث ــ خاصة فى المسرح الملحمى البريختى ٠ بل اننا نلمح فى مقالة برتولد بريخت بعنوان « حادث فى الطريق : نموذج هيـكلى للمسرح الملحمى » (٢) محاولة للتوصل الى هذه الصيغة التى تجعل من الممثل راويا فى الوقت نفسه ــ فأسلوب التمثيل الملحمى ، كما يعرضه بريخت فى هذه المقالة ، ينبغى أن يحاكى نموذج التقريـــر والتقريب والتوصيف الذى يمارسه عابر طريق حين يحاول وصف حادثة سيارة مثلا لشرطى ٠ فعابر السبيل لا يتقمص شخصية الضحـية بل يحاول « تقريب » ما حدث الى ذهن الشرطى عن طريق السرد أحيانا ، والمحاكاة (دون اندماج) أحيانا ٠ وهو فى هذا يخاطب عقل الشرطى لا مشاعره ، وهدفه ليس التأثير أو الاستمالة ، بل الوصول الى الحقيقة ، ونقل صورة موضوعية لما حدث ٠٠ وفى مرحلة التطبيق فى المسرح البريختى حاول بريخت ارساء قواعد هـــذه الصيغـة وتدريب الممثل عـلى أسـلوب جديد فى التمثيل دون تقمص وجدانى أو « اندماج » ٠ لكن على مستوى النسيج اللغوى للعرض ظلت المقاطع السردية منفصلة عن المقاطع التمثيلية أو « التشخيصية » ، فظل السرد مقصورا على الكورس ــ فردا كان أم جماعة ــ وظلت المقاطع التمثيلية وحدات منفصلة ٠

أما فى عرض أحمد اسماعيل فان المخرج يحقق ما كان يرمى اليه بريخت ــ وهو تحقيق موضوعية الممثل « المتقمص » على مستوى النسيج اللغوى والاستجابة الشعورية اذ يجعله راويا ومؤديـا فى آن واحـد ٠ فالشاطر حسن فى هذا العرض يتحدث ويروى عن الشاطر حسن (سردا) ثم يمثل دور الشاطر حسن فيصبح فى آن واحد راويا وممثلا ٠

ان هذه الصيغة السردية / الدرامية الجديدة التى يتوصل اليهـا أحمد اسماعيل تتمثل فى مزج الصيغة السردية بمكوناتها الأساسيـة (ضمير الغائب + الزمن الماضى + المكان الغائب) بالصيغة الدراميـة (ضمير المتكلم + الآن + هنا ــ أى ضمير المتكلم + الزمن الحاضر أو حاضر الحدث المسرحى الذى يحمل وهم واقع لم ينته بعد وما زال يتشكل أمامنا + استحضار المكان الغائب فى مكان العرض الحاضر) ٠

ان الفرق الجوهرى بين الرواية والدراما ــ كما توضح سوزان ك٠ لانجر ــ يكمن فى أن الرواية تطرح الأحداث فى صورة ماضية توهمنا بأن الأحداث التى تتعرض لها قد اكتملت وانتهت وانتقلت من منطقة النسبى

المتغير الى منطقة المطلق الثابت • فالأحداث فى الرواية تخلق ماضيا تشكل واكتمل لا حاضرا فى طور التخلق (على مستوى الايهام الفنى) • أما الدراما فتوهمنا فنيا بأن الأحداث التى تعرضها لم تكتمل بعد ومازالت فى مرحلة التطور والتشكل (٣) •

والصيغة المسرحية الجديدة (السردية / الدرامية) التى يطرحها أحمد اسماعيل فى عرض الشاطر حسن لها دلالاتها الفكرية والفنية اذ تولد عددا من المفارقات يمكن رصد بعضها فى الجدول التالى ـ فى ضوء التفريق الجوهرى بين السرد والدراما الذى تتحدث عنه سوزان لانجر :

السرد الروائى	العرض المسرحى
الراوى	الممثـل
الزمن الماضى	الزمن الحاضر
المكان الغائب	المكان الآنى
ضمير الغائب : هو	ضمير المتكلم : انا
السرد	التقمص
المشاهدة والتأمل	الاندماج
الضمير الجماعى التراثى	الموقف الفردى
الانسان كموضوع	الانسان كفاعل
النص الكامل	النص فى دور التحقيق
اللقطة العامة البانورامية	اللقطة القريبة الحميمة

أما عن الدلالات الفكرية والفنية لهذه المفارقات فيمكن وضعها تحت عنوانين : الأول ينتظم الدلالات الفكرية فهو : موقف الفرد من التاريخ والتراث ـ فاعلا أم مفعولا به • وأما العنوان الثانى الذى ينتظم الدلالات الفنية فهو : طبيعة اللعبة المسرحية وموقف الممثل والمتفرج منها ـ فاعلا أم مفعولا به •

ان الممثل / الراوى فى العرض يصبح على مستوى التمثيل الآنى حاضرا لم يكتمل بعد ـ أى صانعا للعرض ـ وعلى مستوى السرد موضوعا يتشكل وفق سيناريو وضع فى الماضى • وينشأ من هذا النوع من الجدل (بين بنيتين لغويتين متمايزتين على خشبة المسرح) حالتان شعوريتان متمايزتان فى استجابة المتفرج ، حـالة التلقى والاستمتاع عن طريق الاستعادة ـ استعادة قصة معروفة ، وحالة الاستمتاع عن طريق الترقب ـ ما قد يحدث فى قصة جديدة ويمثل جدل الحالتين الشعوريتين عصبا دراميا هاما فى عرض أحمد اسماعيل •

أما عن الدلالات الفكرية لهذا التوتر الدرامي الفني فهي تتصل بموقف الانسان من التاريخ والتراث ٠ فالجدل الناشيء عن استرجاع قصة معروفة وترقب أحداث قصة مجهولة على المستوى الفني يتردد على المستوى الفكري في جدل بين الجبر والاختيار ٠ ففي بنية السرد يكون الانسان خاضعا لنص تام يحدد دوره وحركته ويمثل فيه مفعولا به لا فاعلا ٠ أما على مستوى الفعل الدرامي فيصبح الانسان في علاقته بالتاريخ فاعلا وقوة تشكيل من شأنها أن تغير وتعدل النص الموروث ٠ وصيغة الراوي / الممثل تجعل من الممثل والمتفرج صانعا للتاريخ وموضوعا له ، خارج التاريخ وداخله ، مشاهدا لأحداثه ومخططا لها ، فتحرره من عبوديته للتاريخ دون أن تفصله عنه ٠

وتجسد مفارقة الراوي / الممثل أيضا ـ على مستوى الدلالة الفكرية مفارقة الأصالة والمعاصرة ٠ فعلى مستوى السرد نجد الأصالة (في السيناريو التاريخي المعروف الذي نفترض أننا سنسترجعه مع العرض كمتفرجين) ٠ وعلى مستوى الدراما ـ أي الفعل الحاضر الذي نترقب نتائجه كمتفرجين نلمس المعاصرة ـ أي الثورة (بدرجات مختلفة) على تشكيل الحاضر في ضوء الموروث ، أو على هيمنة البنية الفكرية التراثية ٠

كذلك تحمل مفارقة الراوي / الممثل دلالة فكرية فيما يختص بعلاقة الفرد بالجماعة ٠ فالسرد يمثل الوجدان الجمعي الذي اتفق على صيغة معينة من الرواية ٠ أما التمثيل فيجسد الموقف الفردي (موقف الفنان من التراث) الذي يواجه عبء الاختيار بين الاستجابة للموقف الجماعي (على مستوى التاريخ) وسلوك طريق مخالف (على مستوى الفن) ٠

ولقد التزم أحمد اسماعيل بمفارقة الراوي / الممثل ، وجسدها في كل عناصر عرضه فجاء أسلوب التمثيل موازنا بين التقمص والوجدانية ، والسرد والموضوعية ، فكان الممثلون دائما خارج وداخل الحدث في آن واحد ٠ وخلط بحذق شديد بين مقاطع الانشاد الجماعي (السردي أو التعبيري) ومقاطع السرد والتشخيص الفردية ، وجسد المفارقة في سينوغرافية العرض فكان المكان الذي اختاره (وهو وكالة الغوري) مجسدا لمفارقة التاريخ ـ أو الماضي ـ في الحاضر ، وعمق المفارقة في اختياره لممثلي ومنشدي العرض فجاؤا من كل الأعمار ـ شيوخا وشبابا وأطفالا ٠

وكم كنت أود لو جسد أحمد اسماعيل التحولات المحورية في شخصية البطل الأسطوري في رحلته نحو الانسان العادي بصورة محسوسة ملموسة عن طريق تغيير الملابس مثلا ٠ كذلك كنت أرجو أن يؤكد اللحظات الدرامية في العرض ـ لحظات الصراع ـ عن طريق تنميط الحركة

مثلا (stylization) ولو كان المخرج قد اطلع على نماذج المسرح الشعبى القديم فى العالم خاصة فى الصين واليابان ، والشرق عموما لاكتشف منابع الالهام الواحدة للفن الشعبى والتى تربط شعوب العالم جميعا ـ كما اكتشفها بريخت واستفاد منها فى صياغة نظريته عن المسرح الملحمى ٠

لكن يبقى أن نذكر للحق والتاريخ أن أحمد اسماعيل فنان مبدع خلاق يعمل بجد واجتهاد فى أعماق الريف المصرى ليصل الى صيغة مسرحية حقيقية لمسرح شعبى مصرى عربى أصيل ٠ وهو لا يألو جهدا فى تجميع المواهب المنتشره فى أنحاء اقليمه ٠ ليوظفها فى تجارب فنية لو حدثت فى بلد آخر لأفردت لها الجرائد صفحاتها وكتبت عنها الكتب ٠

---

(١) انظر تاريخ استخدام استعارة الرحلة فى الأدب فى كتاب :
G. Roppen and R. Sommer, *Strangers and Pilgrims*, New York, Humanities Press, 1964.

(٢) انظر : *Brecht on Theatre*, transla'ed by John Willett, Eyre Methuen, 1979, pp. 121. 129.

(٣) *Feeling and Form*, New York, Scribner, 1953, p. 306.

هكذا يكون المسرح التسجيلي

يعتمد المسرح في جوهره على التنكر والتقنع والمفارقة والتورية ٠ فالعرض المسرحي تشكيل فني متحرك في الزمان والمكان قوامه التقمص الواعي — أى اللعب الذى يقيم تماثلا وتقابلا فى آن واحد بين العالم المصطنع على خشبة المسرح والواقع ٠ ويؤدى التماثل والتقابل بين اللعبة المسرحية والواقع الى توليد خاصية أساسية من خصائص الفن المسرحى هى خاصية ازدواج الوعى — أو الوعى المزدوج سواء لدى الممثل أو المتفرج فالممثل قد يندمج فى اللعبة أو فى عالم المسرحية المصنوع لكنه لايفقد نفسه تماما فيها والا أصيب بالجنون بمعنى الانفصال عن الواقع الذى قد يجعل ممثل دور عطيل مثلا يجهز على الممثلة التى تقوم بدور ديدمونه فى ذروة اندماجه ٠ والمتفرج أيضا قد يتمثل عالم المسرحية خياليا ووجدانيا وفكريا بدرجة عميقة ، لكنه يظل واعيا أيضا بدرجة ما طول العرض أنه يشاهد لعبة وهمية مهما تقنعت بقناع الواقع ٠ وازدواجية الوعى هذه هى المساحة النفسية التى تتولد فيها فنية العرض أداء وتشكيلا لدى اللاعب ويتولد فيها أيضا الاحساس بالبعد الجمالى والقيمة الفنية للعرض — أى بطبيعة تشكيله الفنى الذى يميزه عن الواقع لدى المشاهد ٠ ولا تقتصر خاصية ازدواج الوعى هذه على العروض المسرحية التى تعتمد على الايهام وتفصل بين اللاعب (الممثل) والمتفرج — أى ما يسمى بالمسرح التقليدى — بل تميز أيضا العروض المسرحية التى تقوم على المشاركة الايجابية للمشاهد فى صنع العرض أو اللعبة (فيما يسمى بالمسرح الاحتفالى مثلا) ٠ فوجود الممثل والجمهور داخل المسرح (بناء كان أم ساحة) لفترة محددة ، يتفرق الجمع بعدها ، يولد عملية ازدواج الوعى هذه بصورة حتمية — الوعى بأننا لفترة ما سنلعب —

أى سنشاهد أو نشارك فى صنع واقع أو عالم وهمى وقتى يختلف عن الواقع خارج المسرح ويتجادل معه • وكلما ازدادت اللعبة اتقانا وتعمق اندماجنا فيها (كمتفرجين أو لاعبين مشاركين) ازداد ادراكنا لطبيعتها المتميزة كلعبة — أى كعمل فنى له بنيته الجمالية المميزة •

وخاصية ازدواج الوعى هذه التى تميز النشاط المسرحى فى مجموعة تجعل من المسرح التسجيلى أصعب أنواع المسرح من ناحية التأليف أو الاخراج أو التنفيذ • لا لأنه يعتمد بالدرجة الأولى على الوثائق التاريخية ، فالوثيقة التاريخية صورة كانت أم مخطوطا تحمل بطبيعتها طاقة درامية كامنة تتمثل فى عنصر المفارقة الذى يشكل معناها : فهى فى نهاية الأمر وجود ملموس فى الحاضر يشير الى وجود غائب مضى ، يستحضره ويضعه فى حركة الزمن الدائبة • لذلك تستطيع الوثيقة أن تفجر فى النفس نوعا من التوتر الدرامى أى التوتر الناتج عن اصطدام نسق شعورى مستقر فى الحاضر بحالة شعورية طارئة (وهى التى تستثيرها الوثيقة أو تستحضرها من الماضى) ويؤدى الصدام الى تحول أو تغير فى نسيج الشعور وتيار الوعى ولو للحظة عابرة • ومن منا يجهل هذه اللحظة حين تجيش النفس بشتى المشاعر المتضاربة أمام صورة قديمة باهتة أو خطاب نسينا أننا يوما كتبناه •

الوثيقة التاريخية اذن تحمل طاقة درامية ، واستخدامها فى المسرح لايشكل فى حد ذاته خطرا من الناحية الفنية ، ولا يرتبط بالضرورة بالمباشرة أو التقرير — بأى الابتعاد عن روح الابداع أو اللعب — وكثيرا ما ترد الوثائق التاريخية فى المسرح الذى يستقى مادته من التاريخ ويتم توظيفها دراميا فى اطار التشكيل الابداعى الجديد للمادة •

ان صعوبة المسرح التسجيلى — كما يتضح تماما من عنوانه — تكمن فى أنه مسرح — أى لعبة — ترفض أن تظل فى منطقة الفن (اللعب) وتسعى دائما الى تخطى حدود الفن لتفرض نفسها كحقيقة على الواقع • وطبيعة المسرح التسجيلى كلعبة ترفض أن تظل لعبة تجعل من خاصية ازدواج الوعى التى تميز النشاط المسرحى عامة سواء لدى اللاعب أو المتفرج عملية معقدة • **فالعرض التسجيلى يسعى بالدرجة الأولى ، دون مواراة ، الى اعلان وتثبيت موقف فكرى واضح من خلال تقديم قراءة معينة للتاريخ من واقع السجلات والوثائق والتواريخ والصور** — أى يسعى الى تثبيت منظور أحادى محدد على مستوى الواقع مما يتعارض مع خاصية ازدواج أو جدل الوعى التى تميز اللعبة المسرحية عامة • فاذا كان شعار المسرح عموما هو : هيا نلعب لنكتشف الواقع —

أى اذا كان النشاط المسرحى عامة يمثل فى جوهره دعوة للجمهور الى ممارسة اللعب كنشاط معرفى وابداعى خلاق وجـاد (كما يمارسه الأطفال فينمى مداركهم ووعيهم ويساعدهم على فهم العالم من حولهم والتعامل معه والسيطرة عليه) ، فان المسرح التسجيلى يختلف فى دعوته • فهو ينطلق من شعار : نحن لانلعب لنكتشف الواقع ، فالحقيقة واضحة ، بل نحن نستخدم عناصر المسرح كما نستخدم عناصر التاريخ لاعلان الحقيقة على أوسع نطـاق ، وبأقوى تأثير ممكن ــ أى أن المسرح التسجيلى يساوى بين الوثيقة التى تنتمى الى اطار دلالى معرفى خاص هو التاريخ وعناصر اللعبة المسرحية التى تنتمى الى اطار دلالى معرفى مخالف هو اللعبة المسرحية أو الفن ، فهو يسعى لتوظيف عناصر اللعبة المسرحية لهدفه المحدد ــ **الاعلان المؤثر** ــ دون أن يلتزم بجوهرها كلعبة استكشافية أساسها مفارقة ازدواجيـة الوعى (بعالم اللعبة الوهمى وعالم ما خارج اللعبة) •

والمسرح التسجيلى بهذا يقترب من الواقع اقترابا قد ينفى عنه خاصية اللعب ــ أى خاصية التشكيل الابداعى ــ مما يجعله يواجه دائما خطـرا محدقا هو خطـر الانزلاق فى « اللا فن » فيتحول العرض الى محاضرة • وفرق كبير بين أن يذهب الجمهـور الى مسرح لمشـاهدة أو الاشتراك فى صنع لعبة مسرحية تشحذ طاقاته الجمالية الابداعيـة والفكرية وتقدم بديلا مؤقتا تجريبيـا للواقع المباشر وأن يذهب لتلقى محاضرة مدعمة بالصور والوثائق الواقعية والتواريخ والشرائح والأمثلة (الأغانى أو الفواصل التمثيلية فى العرض التسجيلى) • هذه هى المعادلة الصعبة التى يواجههـا المسرح التسجيلى دائمـا : أن يحتفظ بطبيعته كوثيقة تاريخية على مستوى الواقع ، وشهادة مؤلف أو جيل أو جماعة تفصح عن موقف فكرى محدد من قضية أو واقعة أو فترة تاريخيـة ، وأن يحترم فى نفس الوقت خصائص الوسيلة التى اختـارها لصياغة رسالته وشـهادته وهى المسرح فلا يتحول الى مجرد محاضرة تقريرية مباشرة تفتقر الى خاصية « اللعب » وما يترتب عليها من ازدواجية الوعى « بالواقع من ناحية والفن من ناحية أخـرى) اللازمة لتحقيق وادراك العرض المسرحى كتشكيل فنى ممتع •

وتزداد المعادلة صعوبة اذا جاء النص الذى يقوم عليه العرض التسجيلى بسيطا أو فقيرا مثلا نص النـار والزيتون لألفريد فرج • فى هذه الحالة يصبح المخرج مطالبا بالكثير : أن يكون مبدعا وخلاقا ، بل وحاويا أيضا فيوازن بحساسية شديدة بين روح الوثائقية والاعلان وما يستتبعها من أحادية الوعى من ناحيـة ، وروح اللعب المميز للفن

المسرحى وما يستتبعها من ازدواجية الوعى • ان العرض التسجيلى هو عرض مخرج بالدرجة الأولى • فاذا نظرنا الى أفضل العروض التسجيلية عالميا (مثل عرض **يالها من حرب رائعة** للمخرجة الانجليزية جون ليتل وود (١٩٦٣) وعرض **الولايات المتحدة أو نحن** للمخرج الانجليزى بيتر بروك (١٩٦٦) أو عرض **توللر** للمخرج الألمانى تانكريد دورست أو عرض **كنوت هامسون** لنفس المخرج عام ١٩٧٣ أو عرض « **حديث حول فيتنام** » لبيتر فايس) ومحليا مثل عروض **الغول** لأحمد زكى و « **طه حسين** » لفهمى الخولى ، و « **محمد فريد** » لسمير العصفورى و « **عجبى** » لعصام السيد ، **والنار والزيتون** فى صورتها الأولى من اخراج سعد أدرش (١٩٧٠) ثم فى صورتها الحالية (١٩٨٧) على مسرح **الطليعة من اخراج الفنان** الموهوب محسن حلمى (وهى منطلق وموضوع حديثنا اليوم) اذا فحصنا بعضا من أفضل عروض المسرح التسجيلى محليا وعالميا نجد أنها قد توصلت الى حل فنى مرضى للمعادلة الصعبة التى تطرحها طبيعة المسرح التسجيلى ـ ويتلخص هذا الحل بدرجات مختلفة فى اعتناق ما أصبح يسمى بالاسلوب التعبيرى فى تشكيل العرض المسرحى • فالاسلوب التعبيرى فى جوهره الفكرى وتجلياته الشكلية هو أسلوب احتجاج على الواقع يرفض الواقع الاجتماعى المزيف ومعه الاسلوب الواقعى فى الطرح المسرحى • وهو كاسلوب احتجاج صارخ واعلان لموقف ينحو الى التبسيط والمبالغة ويستخدم كافة العناصر المسرحية السمعية والبصرية استخداما واعيا ليخلق حالة شعورية خاصة • ان الاسلوب التعبيرى فى المسرح هو اسلوب « كاريكاتورى » ينحو الى التبسيط والتجريد والتضخيم : تبسيط الصورة العامة وتجريدها من تفاصيلها العديدة والتركيز على خطوط وملامح بعينها وتضخيمها لخلق تشكيل يعبر بوضوح عن موقف الفنان من الصورة لا عن الصورة نفسها فى موضوعيتها المفترضة • واذا كان الاسلوب التجريدى فى الفن التشكيلى يرفض الواقعية بحثا عن الموضوعية الكاملة فان الاسلوب التعبيرى يعمد بانتظام الى تشويه الصورة الواقعية لتحويلها الى علامة دالة على موقف فكرى خاص ومحدد •

ويترجم الاسلوب التعبيرى فى لغة المسرح الى ديكور تجريدى رمزى ، وتشكيلات حركية منمطة واضحة الدلالة مع تثبيت بعض اللوحات الحركية ، وتوظيف الاضاءة لابراز وتضخيم بعض التفصيلات دون غيرها أو لخلق حالة شعورية عامة ، والاهتمام الشديد بالايقاع الصوتى وتنميطه ما بين أسراع وابطاء وتضخيم وتنغيم وتقرير سواء فى الأداء الفردى أو الجماعى •

وفى هذا الاطار المصنوع ، البعيد كل البعد عن الواقعية والايهام توضع الوثيقة التاريخية (حضورا عن طريق الشرائح الفيلمية أو تقريرا عن طريق السرد) ويصبح هذا الاطار التشكيلى الشعورى المصنوع الاطار المرجعى الوحيد لتفسير دلالة الوثيقة فكريا وشعوريا ٠ فالابداع اذن فى المسرح التسجيلى يتمثل أساسا فى خلق اطار دلالى شامل ومهيمن عن طريق الصورة المسرحية بكل عناصرها ٠ ويتحقق فى هذا النوع من المسرح نوع جديد من ازدواجية الوعى يختلف عن النوع الذى تحدثنا عنه فى البداية اذ هو وعى ينبع من التركيبة الفنية للمسرح التسجيلى التى لاتكاد تختلف عن تركيبة الاعلان (خاصة الاعلانات المتحركة) ٠ فالمسرح التسجيلى يستخدم الفن ليبيع للمتفرج وجهة نظر (مع الاعتذار عن استخدام الكلمة) والاعلان المتحرك يستخدم الفن أيضا ليبيع لنا سلعة ، واستجابتنا للمسرح التسجيلى أو الاعلان المتحرك أو الفنى (أى الذى يتخطى اعطاء معلومات موضوعية عن السلعة الى اقناعنا بقيمتها عن طريق خلق اطار تشكيلى دال) تتميز بنوع من الازدواجية التى لاتنبع من جدل الواقع والفن كصورتين يربطهما التماثل والتقابل بل من جدل الوجود الموضوعى للسلعة أو المنتج مع الاطار الاعلانى المصنوع ــ أى من جدل الوثيقة كوجود موضوعى قابل لعدد من التفسيرات التى ترتبط بالقيمة والاطار الفنى الذى يفسرها ويعطيها مدلولا خاصة وقيمة معينة ٠

ان مخرج المسرح التسجيلى عليه أن يبدع فنيا حتى يقنع فكريا فمؤلف النص التسجيلى عادة ما يقتصر دوره ــ الا فى حالات نادرة ــ على تجميع المادة التاريخية وصياغة الموقف الفكرى ٠ ويقع عبء الاقناع على مصمم العرض ٠ وفى عرض النار والزيتون الذى تقدمه فرقة القاهرة المسرحية (فرقة قصر ثقافة وكالة الغورى) على مسرح الطليعة الآن أبدع مخرجه ــ الفنان الموهوب محسن حلمى ــ تلميذ العصفورى الفذ ــ أبدع محسن حلمى فأقنع ، وفرقة القاهرة المسرحية قوامها الهواة ــ طلبة وعمال وموظفون عاديون ــ لكنها قدمت عرضا يتمتع بدرجة عالية من الحيوية ويزهو بقيمته الفنية ٠ لقد تمكن محسن حلمى من الاحتفاظ بجدية النص وطبيعته التسجيلية ، بل وعمق الدلالات المأساوية البشعة لمخطط الابادة الذى تؤكده المادة التاريخية المطروحة حين أضاف الى العرض وثائق مذابح صبرا وشاتيلا وغيره كحلقات جديدة فى مخطط الابادة ، تؤكد استمراره حتى الآن وهذه الاضافة ، فضلا عن قيمتها الوثائقية البالغة فى تأكيد وجهة النظر التى يجسدها العرض ، تمثل اضافة فنية أيضا ٠ ان عرض النار والزيتون ينتهى كل ليلة بفقرة ثابتة

متجددة ـ بقراءة من صحيفة يومية تلمس القضية المطروحة ـ وهذه الفقرة تصل المسرح التسجيلي بمنابعه الأولى في مسرح الصحيفة الحية الذي ازدهر في أمريكا بين الحربين والمسرح التلقائي الذي أسسه ج • ل • مورينو في النمسا عام ١٩٢١ وانتقل به فيما بعد الى الولايات المتحدة •

ولم ينس محسن حلمي في غمرة انفعاله بالقضية المطروحة وحماسه لها أنه يقدم عرضا مسرحيا قوامه التشكيلي الفني المتع النابع من طبيعة المسرح كلعبة جادة فجاء عرضه غنيا بعناصر المفارقة والتقنع والتورية الساخرة على مستوى التشكيل السمعي البصري • لقد حول المخرج معظم المشاهد التقريرية في العرض الى مشاهد استعارية تقوم على المفارقة أو التورية فأضاف الى درامية العرض وشعريته وتم ذلك عن طريق التشكيل الحركي والصوتي البحت ـ أي بلغة المسرح الخالصة• فهناك مثلا صورة الأخطبوط التي يختلقها التشكيل الحركي في الجزء الأول من العرض ، وهناك صورة التخلص من الفضلات في الجزء الثاني وغذى محسن حلمي العرض بجرعة كبيرة من الكوميديا الساخرة التي خلقها من الأداء التمثيلي الصرف مع استخدام الموسيقى أو التنغيم أو الايقاع (في مشهد اعلان دولة اليهود ومشهد حائط المبكى مثلا) • واستعار من مسرح العرائس استعارة الدمى المتحركة ليجسد آلية ولا انسانية مخطط الابادة وذكرنا في هذا بالعبقري الألماني تانكريد دورست الذي بدأ في ظل مسرح العبث (الذي يحمل اسلوب محسن حلمي ظلالا عديدة منه) بمسرحية **المنحنى** (١٩٦٠) ثم عمل بمسرح العرائس (الذي الهم يوجين يونسكو مسرحه) ثم انتقل الى المسرح التسجيلي بمسرحية (**اجتماع في آخر الخريف**) (١٩٦٠) وتلاها بمسرحية (**معركة كلامية عند سور المدينة**) عام (١٩٦١) (التي اتضح فيها تأثره ببريخت) ثم مسرحية (**توللر**) (١٩٦٨) (وقد فحص فيها بأسلوبه التعبيري الذي يحمل بعض ملامح مسرح العرائس والعبث أسباب فشل ثورة ميونخ (١٩١٨) التي اشترك فيها الكاتب المسرحي الألماني ارنست توللر ، وتضمنت مشاهد من مسرحية توللر (**الجماهير**) (١٩٢٠) •

ان اسلوب محسن حلمي في اخراج **النار والزيتون** يستدعي الى الذهن رواد وفناني المسرح التسجيلي الكبار وهو لهذا اسلوب أصيل ينتمي الى تراث مسرحي كامل ويجمع أطرافا من العبث والملحمية والسينما الصامتة ومسرح العرائس ليخلق وحدات تشكيلية وايقاعية متباينة ومنوعة ينتظمها العرض في تشكيل عام متجانس يتميز بالثراء الفني والحيوية الشديدة ويشغل الفضاء المسرحي بأكمله طولا وعرضا وارتفاعا •

ولم يكن محسن حلمى ليحقق معادلة المسرح التسجيلى الصعبة التى أفضنا فى شرحها لولا أن قيض الله له مجموعة رائعة من شباب المسرح ساهم كل منهم بموهبته فى انجاح العرض : كمال زهران بموسيقاه ، وعمر نجم بأشعاره ، ومصطفى الشرقاوى بديكوره البسيط الفعال وممثلى الفرقة جميعا : عـزة الحسينى وعزة كامل وجيهان النمرسى ، ومحمود حميدة ، وسامى عبد الحليم ، وحسام خطاب ، وعبد الرحيم فهمى ، وأحمد عبد المنعم وحمدى حفنى ، وعبد الفتاح عبد السلام ، وجمال زكى ، وهشام فتحى ، ومحمود ديـاب ، وصلاح حفنى ، ومحمد عسكر ، وعبد الرحمن عبد الرازق ، ومحى الدين عفيفى ، وعصام الفولى ، وأحمد حامد ، وعصام رمضان ، ورضا حامد ، وجمال عبد الوهاب ۰ لقد أدى كل منهم دوره باخلاص وانكار للذات وخضعوا جميعا فى التزام شديد لقيادة المخرج ورغم ذلك ، أو ربما لهذا السبب ، برزت مواهبهم الفردية وتألقت ۰ ان عرض **النار والزيتون** يقدم درسا بليغا فى كيفية التعامل مع الربرتوار من ناحية ، وفى كيفية اخراج المسرح التسجيلى من ناحية أخرى ۰

باى باى .. زعبور

بعد تخبط طويل فى أروقة المسرح الحديث خرجت مسرحية **باى باى .. عرب** للكاتب نبيل بدران الى النور على أيدى شباب الثقافة الجماهيرية ، وكانت قد عرضت فى الكويت منذ عدة سنوات ولاقت نجاحا كبيرا .

والمسرحية تبدو لأول وهلة وكأنها تنتمى الى نوع العروض المسرحية التى يطلق عليها اسم « الكباريه السياسى » مما حدا عددا من النقاد الى مقارنتها بمسرحية الكاتب السورى محمد الماغوط **كاسك يا وطنى** مؤكدين تأثر الكاتب المصرى بالكاتب السورى ومتناسين حقيقة هامة وهى أن مسرح الكباريه السياسى صيغة شعبية عالمية نبعت من مسرح المنوعات أساسا ليست من ابتداع شخص بعينه (وان ارتبطت فى أذهان البعض بمسرح الكاتب والممثل الألمانى فرانك فيديكيند فى بداية القرن الحالى).

ورغم التشابه الظاهرى بين المسرحية وعروض مسرح الكباريه السياسى الا أن **باى باى عرب** تختلف فى ملمح هام عن هذا النوع من المسرح اذ تتمتع بخط سردى واضح يتخلق من خلاله نوع من الحبكة البسيطة التى تقوم على التطور من بداية الى وسط الى نهاية . ورغم أن هذا التطور يقودنا فى النهاية الى نقطة البداية مشكلا حلقة مفرغة الا أنه مهما كان الأمر تطور يتحقق زمانيا ومكانيا من خلال فعل الترحال ــ أى من خلال فعل تؤديه الشخصية الرئيسية ويؤدى الى نقطة تكشف أو لحظة تنوير .

ان البناء الدرامى فى **باى باى عرب** يتشكل من خلال مزج صيغتين تراثيتين . أما الصيغة الأولى فهى صيغة اطارية ساكنة تتمثل

فى النكتة القائلة بأن « ابن آدم يجن الجن » . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب الأيرلندى (أوسكار وايلد) قد استخدم هذه الصيغة فى بناء واحدة من قصصه التى تصور أسرة أمريكية تستأجر بيتا « مسكونا » - أى تسكنه الأشباح - فى الريف الانجليزى وتنجح بسلوكياتها الأمريكية الصرفة فى احالة حياة الأشباح الى جحيم مقيم مما يضطر الأشباح الى الاستسلام فى نهاية الأمر وترك المنزل . أما الصيغة الثانية التى يتحقق من خلالها بناء المسرحية فهى صيغة متحركة تشكل مسار وتطور ودلالة النكته فعلا وحدثا مسرحيا . وهذه الصيغة الثانية هى صيغة الرحلة التى تذكرنا من ناحية بالشكل الروائى الغربى المعروف باسم رواية التجوال ، ومن ناحية أخرى بالشكل القصصى العربى الذى يمثله **حديث عيسى بن هشام** . وصيغة الرحلة هذه ترتكز على محورين أساسيين هما فكرة البحث أولا ، وثانيا دور القائم بالرحلة كمشاهد وفاعل فى آن واحد بحيث ينتج عن تراكم المشاهدات أو المغامرات تطوير وتعميق الوعى . ففى المسرحية يعثر البطل « عرب » على خاتم سليمان الذى يستحضر أمامه الجنى « زعبور » محقق الأمنيات المستحيلة . ويطلب منه « عرب » جمع الشمل وتحقيق الوحدة العربية ، ويذهبان معا فى رحلة بحث عن هذا الأمل فى أرجاء العالم العربى . لكن الرحلة تنتهى باعتزال زعبور مهنته كجنى يحقق الأمنيات ، فهو يسلم بهزيمته أمام (شيطنة) العرب ، ويرحل معلنا أن الحل لن يأتى حتى يغير العرب ما بأنفسهم .

وفى هذا الاطار الروائى الساخر يقدم لنا نبيل بدران حلقات أو مراحل الرحلة فى صورة مشاهد تنتقل بنا من بلد عربى الى آخر ويعتمد فى بناء هذه المشاهد المتعاقبة زمانيا ومكانيا على مجموعة من الأنماط أو الصيغ الكوميدية المألوفة مثل القافية . والهزل الجسدى واللفظى والالتباس (فى اللغة والشخصيات) والبرلسك والكاريكاتير ... الخ . ومن خلال هذه المشاهد والصيغ الكوميدية المتعاقبة تتبلور ثيمات المسرحية الأساسية وهى الخوف ، والاتجار باللغة والشعارات ، وانعدام الثقة بالنفس ، والذلة والخنوع للأجانب ، والقهر والخنوع النفسى والجسدى .

وقد حدا تراكم هذه الثيمات البعض الى وصف المسرحية بالتشاؤم والافتقار الى القيمة الايجابية . والكاتب بطبيعة الحال ليس مطالبا بتزييف رؤيته للواقع أو خلق وعى وهمى زائف أو أمل كاذب أو حتى ايجاد حلول لما يطرحه من مشاكل . لكنه مطالب حين يعرض لقضية عامة وحساسة مثل قضية الوحدة العربية أن يتخطى التشخيص والتقرير الى التحليل والشرح وأن يقدم تصوره الخاص لأسباب الحالة فمن شأن هذا

أن يثرى عرضه للقضية فنيا وفكريا ويكسبها بعدا ايجابيا مهما بلغت قتامة الصورة المطروحة الحالية ٠ وهذا للآسف لم تقدمه المسرحية ٠ لقد اكتفى نبيل بدران بتشخيص الحالة دون الشرح ٠ وللحق فقد أشار فى بعض المواقع الى آفة الحكم الديكتاتورى وغياب حرية الرأى كأحد بيوت الداء ٠ لكنه رغم ذلك لم يحاول أن يقـــدم لنا تصوره الخاص ككاتب للأسباب التى دعتنا كشعب عربى للاستسلام لهذا الحكم ٠ لقد قيل يوما أنه ليس بمقدور انسان أن يستعبدك ما لم تسمح له أنت بذلك أولا ٠ فلماذا سمحنا بهذا كشعب عربى ؟ هذا ما لا تجيب عنه المسرحية مكتفية بتقرير الحالة وادانتها ٠

كذلك لا يفسر لنا نبيل بدران لماذا أصبحت الشعوب العربية فى قوله « نصفها مخابرات ونصفها الآخـــر جواسيس » ؟ ان تجاهل شرح وتفسير الحالة الوطنية قد حول الحالة المسرحية الى قدر عبثى لا فرار منه ، وجعل من بطلها « عرب » فردا مثاليا رومانسيا يبحث عن الخير والخلاص فى عالم توحش فى مجمــــوعة بدلا من أن يـكون رمزا لـكل العرب أو للانسان العربى عامة ٠ وربما لهذا السبب وصفت المسرحية بالتشاؤم ٠

وقد جاء اختيار البطل مؤكدا لرومانسية وفردية الطرح المسرحى للقضية ٠ ان « عرب » مواطن عربى من نوع خـــاص : « بدوى أورق الصخرله » ، لا تؤرقه أية مشاكل اقتصادية ، وهو لذلك بعيد كل البعد عن الغالبية المطحونة من الشعب العربى ٠ وخصوصية البطل هذه تعمق رومانسية الطرح المسرحى للمشكلة كما أسلفنا اذ تفصل بين الأوضاع السياسية فى العالم العربى والأوضاع الاقتصادية ٠ ويتضح هـذا فى المشهد الذى يدور فى مصر أمام « فندق السلام الآن » ٠ ان المشهـد ينتصر « لعرب » « المرتاح » ماديا ويسخر فى مجموعه من « برعى » المصرى الغلبان الذى يحتاج بطانية أو « قنبلة » (كما يسميها البطل) - اذا كنت قد أصبت فى سماع الكلمة الكويتية ٠ لكن برعى الغلبـان لا ينتمى الى طبقة « عرب » ماديا ولا يشعر بأمانه الاقتصادى الذى يكفل له القصور والحريم ومعها رفاهية الرومانسية المثالية ٠ ان هذا التجاهل لدور الأوضاع الاقتصادية والطبقية فى العالم العربى يزيف التصويـر المسرحى للأوضاع السياسية ولقضية الوحدة العربية ٠

ورغم ذلك ، ورغم كل ما قيل عن سلبية الطرح المسرحى للقضية (الذى حاولنا تفسيره) فقد جاءت المسرحية مؤلمة الى أبعد حد ومثيرة للأحزان ، وفى هذا يكمن نجاحها - لقد جاءت رغم طابعهـــا الكوميدى الفاقع وهزليتها الملموسة حارقة للنفس مثيرة للشجن ٠ وربما يرجـــع الفضل فى ابراز وتأكيد هذه الخاصية التأثيرية الموجعة الى اخراج عصام

السيد — هذا المخرج الموهوب الذى يؤكد فى العرض تلو العرض نضجه وتمرسه الفنى ٠

لقد اختار عصام السيد فواصله الموسيقية بحذق شديد من الأغانى الوطنية التى عاشت فى وجداننا زمنا وارتبطت بالأحداث الوطنية الهامة ، ووهب العرض قدرا كبيرا من السيولة والحيوية عن طريق الحركة الدائبة المنتظمة وتوزيع المساحات فى الفضاء المسرحى توزيعا دلاليا ملموسا ، كما ترجم عددا من التوريات اللفظية الى توريات حركية مرئية ، بل وحول التقرير فى بعض الأحيان الى توريات من خلال الحركة والديكور ٠ والتزم عصام السيد فى اخراجه للعرض فى مجموعه بالأسلوب التعبيرى الذى يعتمد على التبسيط والمبالغة فى آن واحد مع التنميط والتكرار على مستوى الأداء الصوتى والحركى فجاء العرض رغم تنوعه وسرعته متمتعا بالوحدة الفنية ٠

وساهم فى تجسيد الرؤية المسرحية للعرض مهندس الديكور أشرف نعيم الذى لمسنا موهبته التشكيلية الكبيرة من قبل فى عرض « عجبى » — تلك الموهبة التى تتميز بالبساطة والفعالية ، وتضع نفسها أولا فى خدمة العرض دون أن تفرض نفسها فى بهرجة زائفة أو تفاصيل لا داعى لها ٠ لقد خلق أشرف نعيم مفارقة درامية بصرية بليغة على خشبة المسرح حين وضع فى خلفية المسرح خريطة ثابتة مضاءة للعالم العربى وقابلها فى مقدمة المسرح بخريطة متحركة تتشكل من مجموعة من المكعبات فرأينا العالم العربى يتجمع ويتشكل وينهار ويتفرق أمامنا طول العرض ٠

وبفضل المخرج ومصمم الديكور جاء المشهد الأخير من المسرحية عميق الدلالة والتأثير ملخصا لرسالة المسرحية ٠ فبعد محاولة البطل المستميته مع الآخرين لتجميع أجزاء الخريطة العربية وتركيب المكعبات المنتثرة المشتتة يتحرك الجميع فى يأس أو يجلسون فى صمت وسكون دون استجابة لتصفيق الجمهور ٠ ان نظرة زعبور وعرب الأخيرة الى الصالة فى آلم وايلام هى ما يحمله المتفرج معه بعد العرض ٠ فعصام السيد لا يقدم التحية التقليدية لأنه لا يريدنا أن ننسى مرارة الواقع الذى شاهدناه — فهو واقع مستمر يمتص الفرح حتى فى قمة النجاح والابداع الفنى ٠

وأخيرا علينا أن نحيى هذه المجموعة المتميزة من ممثلى الثقافة الجماهيرية التى قامت بأداء العرض ٠ لقد كانوا كما عودونا دائما فريقا متجانسا يعمل كل فرد فيه باخلاص وانكار للذات لانجاح العرض فيذوب فيه حتى تكاد لا تتخيل له وجودا خارج التشكيل المسرحى :

أحمد مختار ـ ليلى درويش ـ عادل برهام ـ ماجـــده منير ـ أيمن عبد الرحمن ـ أحمد كمال ـ أحمد برعي ـ عادل زهدى ـ فؤاد فرغلى ـ فاروق الباجورى • وعلينا أيضا ألا ننسى جهود الفرسان المجهولين خلف العرض الذين ساهموا بحب واخلاص فى تنفيذ الديكور والملابس والاضاءة والادارة : محمد الشربينى ـ صبحى أمين ـ منى موريس ـ ســـعاد العجاتى ـ محمد الدهشان ـ عباس حبيش ـ بكر الدهشان ـ طارق يوسف ـ مراد محمود ـ سامية عفيفى ـ رشدى الشافعى ـ سمير الأبيض ـ سيد عبد المحسن ـ جمال سيف ورزق حافظ •

مولد يا سيد .. وقضية الاعداد المسرحي

اذا كان النقاد يتقبلون الآن مبدأ اختصار أو ضغط بعض النصوص المسرحية الطويلة كما يقبلون التجريب فى نصوص التراث على مستوى الاخراج المسرحى لطرح رؤية أو قراءة جديدة ، فان الغالبية العظمى منهم مازالت ترفض مبدأ التعـــديل عن طريق الاضــافة - خاصة فى حالة النصوص المسرحية التى ترقى الى مستوى الأدب المسرحى أو الدرامى .

ومن هنا جاءت الثورة العارمة على اعداد مهدى الحسينى لمسرحية رشاد رشدى **بلدى يا بلدى** التى قدمت على مسرح السامر من اخراج عبد الرحمن الشافعى بعنوان **مولد يا سيد** . واحقاقا للحق علينا أن نذكر أن اعداد النصوص التراثية عن طريق التعديل والاضافة ليس شيئا جديدا فريدا بل ظاهرة عالمية قديمة يعود تاريخها الى عصر النهضــة . فهناك على سبيل المثال رأى يقول بأن مسرحية **هاملت** (لوليام شكسبير) لم تكن سوى اعادة كتابة لمسرحية تحمل نفس الاسم لكاتب من معاصريه هو (توماس كيد) .

وقد شاعت فى عصر شكسبير ظاهرة اعداد واعادة كتابة المسرحيات الناجحة ، اذ كانت كل فرقة تتعاقد مع عدد من المؤلفين المحترفين الذين يمدونها بسيل من النصوص سواء عن طريق التأليف أو الاقتباس أو الاعداد اذ كانت المنافسة بين الفرق على أشدها وكان على كل فرقة أن تقدم الجديد حتى تحتفظ بجمهورها . ويكفى أن نذكر أن مسرحية **مأساة أسبانية** مثلا قد ظهرت فى طبعتها الثانية عام ١٦٠٢ وقد زاد طولهــا بمقدار الثلث ، ولم تكن الاضافات بقلم مؤلفها (توماس كيد) (١) .

ولقد تعرض شكسبير نفسه لعدد من محاولات الاعداد المسرحى فى عصور مختلفة ولم تقتصر هذه المحاولات على الضغط أو الحذف بل تخطتها الى اعادة الكتابة أو التكوين . وربما كانت أشهر محاولات الاعداد تلك التى قام بها (ناحوم تيت) عام ١٦٨٠ لمسرحية **الملك لير** التى غير فيها نهاية المسرحية وعددا لا يستهان به من التفاصيل وأعاد فيها كتابة أكثر من نصف المسرحية . وقد صادف هذا الاعداد – الذى اتسق مع الأيديولوجية السائدة ابان عصر عودة الملكية – هوى فى نفس العاملين فى الوسط المسرحى والجمهور فظلت المسرحية كما أعاد كتابتها (ناحوم تيت) تمثل على المسرح الانجليزى طوال القرن الثامن عشر ولم تقدم كما كتبها شكسبير حتى منتصف القرن التاسع عشر . بل ان الممثل الشهير (كين) حين أعاد لها نهايتها المأساوية فى بداية القرن التاسع عشر احتفظ من الاعداد القديم الذى قام به (ناحوم تيت) – والذى أعطاها فيه نهاية سعيدة – بقصة الحب الرومانسية بين (كورديليا) ابنة الملك لير ، و (ادجار) ابن الوزير (جلوستر) وان جعل (لير) يقتل فى النهاية (٢) .

ولم تك مسرحية (**الملك لير**) حالة فريدة فقد تعرضت مسرحيات أخرى لشكسبير مثل **روميو وجولييت ، وعطيل ، وتاجر البندقية** للاعداد . كذلك قام الممثل والمخرج الانجليزى الشهير (ماكريدى) فى القرن التاسع عشر باضافة مشهد من تأليفه لمسرحية الشاعر لورد بايرون الشهيرة **مارينو فاليرو** جعل فيه زوجة الدوق (**فاليرو**) تشهد اعدامه وتصرخ وتفقد الوعى على خشبة المسرح (٣) . وفى القرن العشرين قام (بريخت) باعداد أوبريت **أوبرا الشحاذين** للكاتب الانجليزى (جون جاى) وقدمها باسم **أوبرا الثلاث بنسات** . وفى القرن العشرين قام الممثل والمخرج الانجليزى (ستيفن رامبلو) فى عام ١٩٧٢ فى لندن باكمال مسرحية (بايرون) الناقصة **الشائه يتحول** بأن أضاف لها نهاية من مسرحية أخرى لنفس الكاتب هى مسرحية **مانفريد** مع بعض الاضافات الحركية التى تبلغ فى فعاليتها وقوتها الاضافات اللغوية (٤) .

وفى كل الحالات السابقة لم يحدث أن ثارت ثائرة النقاد ، ولم يرفعوا لواء قداسة العمل المسرحى المكتوب ، بل تعرضوا للتجارب المسرحية كأعمال منفصلة وتجارب لا تمس العمل المحفوظ فى الكتب . ان قداسة العمل المسرحى المكتوب فكرة حديثة نسبيا بدأت فى الظهور فى أواخر القرن التاسع عشر فى أوروبا حين دفع تيار الرأسمالية – الذى اشتد بعد الثورة الصناعية – الكتاب الى النظر الى أعمالهم كسلع أو منتجات لها عائد اقتصادى ولابد من حمايتها وتوريث ربحها كأى

منتج صناعى أو اختراع اقتصادى آخر • لقد كان النقاد والكتاب فى العصر الاليزابيثى يفرقون بين العرض المسرحى والنص الأدبى ، ولايجدون غضاضة فى تعديل النص الأدبى وفقا لمقتضيات العرض ، بل اننى أشك كل الشك ـ وهذا رأى شخصى محض ـ فى أن شكسبير كان لينتج هذا النتاج المسرحى الباهر لولا تعاونه مع فرقته المسرحية التى كانت تضم أبرز ممثلى عصره ـ أى أننى ، فى قول آخر ، أعتقد أن مسرحيات شكسبير ـ رغم عبقريته الفردية ـ كانت نتاجا مسرحيا جماعيا وربما لهذا السبب أحجم شكسبير عن نشرها باسمه فى حياته واكتفى بنشر أعماله الفردية من سوناتات وقصائد • ومما يزيد من يقينى بهـــذا الرأى أن الكاتب المسرحى الاليزابيثى الشهير (بن جونسون) كان يفرق تفريقا حادا بين ما يكتبه ويحرص على نشره فى حيـــاته وبين النصـــوص التى يكتبها للمسرح ـ أى بين النصوص الكلاسيكية التى يكتبها وينشرها باعتبارها أدبا (وهما تراجيديتان نشرهما فور كتابتهما) والنصوص الكوميدية التى يبيعها للمسرح للارتزاق والتى يكتبها وفى ذهنه اعتبارات العرض والطلب ومتطلبات أصحاب المسرح والجمهور • ولم يكن ليعنيه أن تغير أو تعدل هذه النصوص أثناء العرض • ومن الطريف أن التاريخ قد بنى شهرة وتميز (بن جونسون) ككاتب مسرحى على نصوصه الكوميدية التى لم يكن يرى أنها تستحق أن ترقى الى مستوى الأدب الرفيع بينما تجاهل نصوصه التراجيدية الكلاسيكية •

ان القضية التى يثيرها عرض **«ولد يا سيد»** ليست قضية مشروعية اعداد النصوص التراثية • فالمشروعية تكفلها الحالات السابق ذكرها ـ ان القضية تكمن فى الهدف الفكرى المرجو من الاعداد وشرعيته فى اللحظة التاريخية الراهنة ـ كما تكمن فى الأثر الفنى للاعداد •

ان العرض المسرحى ليس ظاهرة فنية فحسب بل هو حدث ثقافى مؤثر أيضا يكتسب دلالته ومعناه من تفاعله مع اللحظة التاريخية • فابان الاحتلال النازى لفرنسا مثلا عرضت مسرحية جان دارك للكاتب الأيرلندى (برناردشو) واكتسبت فجأة دلالات لم تخطر على بال مؤلفها حين كتبها فانتهى العرض بمظاهرة ضد الاحتلال النازى • لهذا علينا أن نسأل عن شرعية اختيار هذه المسرحية الآن بالذات للعرض • لقد كتب رشـــاد رشدى مسرحية **بلدى يا بلدى** بعد النكسة مباشرة مستجيبا لحالة نفسية قومية عامة ولحظة تاريخية محددة اختلط فيها شعور الاحباط والثـــورة الغاضبة بالرغبة فى فحص النفس وانتقادها لتحديد المسئولية • لهـــذا جاء بطلها الاسلامى السيد البدوى رمزا للبطل القومى على مستوى الفكر والنظرية كما كان بطلها الآخر متولى رمزا للبطل القومى على مســـتوى

الفعل الثورى العسكرى ٠ واتحد البطلان معا فى المسرحية ليشكلا رمزا للقائد جمال عبد الناصر ٠ وكانت استجابة الجماهير للمسرحية — رغم بطلها الدينى — استجابة قومية وطنية بالدرجة الأولى ٠

أما الآن — وقد تغير الحال وتغيرت المشاكل ، وأصبح همنا الأول الحفاظ على الوحدة الوطنية ضد أخطار الطائفية والتعصب والارهاب باسم العقيدة وازداد الوعى بالانتماء الدينى فطغى على الانتماء القومى والوطنى فقد تغيرت دلالة هذا البطل وصار بطلا اسلاميا بالدرجة الأولى يرمز لمشروع ثورى اصلاحى يعتمد أساسا على الانتماء الدينى ٠

وربما تنبه مهدى الحسينى وعبد الرحمن الشافعى لهذا مؤخرا فحاولا تصحيح مسار ورسالة العرض فى جزئه الثانى عن طريق تأكيد المصلحة الوطنية بوضع خلوصى ممثل الشعب البسيط بكل طوائفه المطحونة وديااناته فى المستوى المرتفع من المسرح فاحتل المكان والمكانة التى شغلها السيد البدوى بالتبادل مع متولى طوال العرض ، وبل جعلا خلوصى يدخل من الصالة من وسط المتفرجين ليسائل السيد البدوى ويحاسبه عما ألم بأمته من تغييب وتضليل واستلاب ٠ وهذا تعديل لا يوجد فى النص الأصلى ٠ لكن التصحيح جاء متأخرا مما أدى الى وقوع العرض فى نوع من التضارب الفكرى الملموس ٠

ومن الناحية الفنية ألغى الاعداد المستويات الزمنية فى النص الأصلى فأضر بالبناء الفكرى والفنى ٠ فعلى المستوى الفنى لم يعد هناك داع لثنائيات ضاربة الودع والفطاطرى والحاوى ، وعلى المستوى الفكرى أفقد توحيد الزمن القضية المطروحة — وهى قضية علاقة الحاكم بالشعب — استمراريتها التاريخية المتمثلة فى الملاوانى وحددها بزمن واحد فجاء العرض تشخيصا لحالة خاصة فى زمن خاص لا تفسيرا عاما لحالة متكررة ، كذلك أحجم المعد — ربما لأنه توقع العاصفة النقدية التى ستواجهه — عن التخلص من عيوب النص الدرامية ٠ وأبرز هذه العيوب هو دور فاطمة بنت برى وهو دور يفتقر فى النص الأصلى الى الفاعلية والوظيفة الدرامية ويمكن حذفه دون أن يتأثر البناء الدرامى بأية درجة ٠ ومن الواضح أن رشاد رشدى كتب هذا الدور خضوعا لاعتبارات تاريخية لا تتصل بالدراما ولأن العرف جرى أن تكون لكل مسرحية بطلة وقصة حب ٠ أضف الى ذلك أنه صب شخصية فاطمة فى قالبه النسائى المعهود الذى تتبتل فيه المرأة وتفنى فى ظل رجل يفوق كل الرجال فكريا (بل وجنسيا أيضا) ٠

وكم كنت أتمنى لو تخلص المعد من هذا الدور المقحم تماما خاصة

وان ربط فكرة المرأة باغواء الشيطان ومتاع الدنيا فكرة لم تعد مستساغة الآن وان روجت لها الكوميديا الرومانية وفكر العصور الوسطى قديما · ولكن المعد للأسف عمق هذا العيب الدرامى بتطويل الدور واضافة مشهد جديد مكتوب — مشهد اغواء رخيص بين فاطمة وقمر وذلك لاعتبـــارات الجاذبية الجماهيرية ، بينما ألغى دور روحية أو حوران (الموظف دراميا فى النص الأصلى ، والذى يكمل دور عجيبة فى تأكيد المسخ الذى يتعرض له الانسان فى ظل القهر) · كذلك كان لاختزال دور الراويين فى النص الأصلى واستبداله بمقاطع انشادية مؤثرة أثر ســـلبى · فالراويين فى النص الأصلى يؤكدان عنصر السخرية والمفارقة — مفارقة الدعوة الفكرية المخلصة التى تتحول الى دجل بسبب عزلة صاحبها عن الناس واعتماده على الأعوان الذين يزيفون دعوته لمصلحة شخصية · أما فى العرض ، فقد خفت عنصر السخرية أو ضاع تماما فرأينا عـــددا من المشاهدين يتعاطفون مع مشاهد الدجل والاستلاب والتغييب — وهى مشاهد تتكرر الآن فى مجتمعنا بشدة وضراوة ·

وأخيرا ، فقد جاء تقسيم العرض الى جزئين بعيدا كل البعـــد عن التوفيق اذ نجد الجزء الأول ساكنا باهتا طويلا مملا ، تشغل جزءا كبيرا من مساحته مشاهد الاغواء اللافاعلة دراميـــا (وان كانت مثيرة مدغدغة جماهيريا) بينما كان الجزء الثانى أكثر ســـخونة وتوترا ، وركز على الصراعات الأساسية بين السيد وأتباعه من ناحية ، ومتولى ووزرائه من ناحية أخرى · وقد أدى تفاوت الايقاع الدرامى بين الجزئين الى احساس بالفصل · فشعرنا وكأننا نشهد مسرحيتين منفصلتين · وكان من الممكن فى الاعداد تقديم العرض بصورة مبسطة فى جزء واحد — طويل نسبيا — يركز على المعادلة الأساسية دون تطويل أو تفريع فى توتر صاعد ، مع اختصار الأغانى والمشاهد الخطابية والفرعية ·

ان مصدر الخلل فى عرض **مولد يا سيد** يكمن في عدم التزام المخرج والمؤلف بالهدف الأساسى الذى كانا يرميان اليه ، وهو كما يشف عنه العرض بصورة مشوشة : تحويل النص البانورامى ذى البنيـــة التيمية الموسيقية التى تعتمد على التكرار والتنويع والتقابل — كما كتبها رشاد رشدى — الى نص درامى بسيط يركز على صراع فكرى واضح من خلال العلاقة الجدلية الواضحة المحددة بين الثلاثة شخصـــيات الرئيسية وهم السيد البدوى ، ومتولى ، وخلوصى — صراع يحمل رسالة بسيطة واضحة · اننا نستشف هذه النية الدرامية والفنية فى نهاية المسرحية وفى مجموعة من المواقف التى أجـــاد المخرج عبد الرحمن الشافعى بلورتها عن طريق التشكيل المسرحى · بل أن أقوى المشاهد فى المسرحيـــة هى تلك التى

تفصح عن طبيعة التكوين الذى كان يقصده المعد والمخرج ـ مثل المواجهات بين السيد البدوى ومتولى ، وبين السيد البدوى وأتباعه ، وبين متـولى ووزرائه ، وبين خلوصى ومتولى من ناحية وخلوصى والسيد من ناحيـــة أخرى وخلوصى والشعب من ناحية ثالثة ، ومثل المقابلة البليغة بين أتباع السيد البدوى وبين وسائل الاعلام والتسلية المغيبة ـ ممثلة فى الحاوى ـ تلك المقابلة التى تبرز طبيعة كلتا القوتين كقوتى تضليل وتغييب والتى بلورها عبد الرحمن الشافعى بصورة هزلية كاريكاتيورية شديدة التأثير من الوجهة الفكرية والفنية عن طريق التنغيم والمبالغة فى الأداء التمثيلى وعن طريق الشد والجذب للمستمعين بين قطبى التضليل والتغييب ٠

ولو كان المخرج والمعد قد التزما بهدفهما باصرار وشجاعة ووضوح ووضعا رؤيتهما الجديدة فوق كل اعتبار خارجى ـ مثـل الثـورة النقدية التى أضلتهما وجعلتهما يختاران حلا وسطا أضر أبلغ الضرر بالعرض لو فعلا هذا لنجحا فى تقديم عرض درامى قصير مركز ، ولبرزت قـدرة عبد الرحمن الشافعى هنا على الاخراج الدرامى الصرف بعيدا عن نمط فورمة الفرجة الشعبية الذى التصق باسمه وكـاد أن يقولبه كمخـرج خلاق ٠

ان الحل الوسط الذى توصل اليه المخرج والمعد ـ ذلك الحل الذى يقف فى منطقة الوسط بين الفورمة البانورامية الملحمية الشعبية التى اختارها رشاد رشدى من ناحية ، وصيغة دراما الصراع الفكرى الدرامى المركز التى كانا يهدفان اليها من ناحية أخرى ـ هذا الحل الوسط أوقع العرض فى نوع من الانفصام الذى ألمحنا اليه آنفا حين تحدثنا عن رتابة الجزء الأول وسخونة الجزء الثانى ، والذى انعكس أيضا بصورة واضحة فى الاخراج والتمثيل فى التأرجح بين الأسلوبين التعبيرى والطبيعى ٠ لقد كان أداء أحمد ماهر لدور السيد البدوى رائعا بالمقاييس الطبيعية « الاستانسلافسكية » ـ نسبة الى (ستانسلافسكى) ـ وسارت الواعدة المتميزة منال زكى على نفس النهج الأدائى وكذلك رضا الجمال وحسـن الفطاطرى وضاربة الودع ٠ أما خلوصى فقـد نحا الى التعبيرية ومعـه الملوانى والوزراء الأربعة وأتباع السيد وبرز بصورة فجة صارخة فى أداء حسن الفطاطرى ٠ وقد أضر هذا التخبط فى المنهج التمثيلى بالعرض اذ صار البدوى مركز الثقل فى العرض لسهولة انفعال الجماهير بالأسلوب الطبيعى فى التمثيل ـ أسلوب التقمص العاطفى الذى يصل الى حـد البكاء الحقيقى والارتعاش الجسدى الواضح ٠ وقد أحدث هذا التركيز على البدوى من خلال أسلوب التمثيل الذى اتبعه نوعا من عدم التوازن

الفكرى فى العرض فكأن الممثل كان يستخدم فحولته التمثيلية لتحطيم الهدف الذى يسعى المخرج لتحقيقه من خلال التشكيل المسرحى ولاضعاف الرسالة التى يرمى اليها العرض ككل ٠

---

(١) انظر مقدمة نص مسرحية **مأساة أسبانية** الذى نشرته دار Metheun Co. عام ١٩٥٩ و ١٩٦٥ فى سلسلة *The Revel Plays*

(٢) حول ما تعرض له شكسبير من اعداد وتحوير انظر :
Odell, G.C.D., *Shakespeare from Betterton to Irving*, Scribner, New York, 1920

(٣) انظر : Manning, Peter Jay, *Byron and the Stage*, Unpublished Thesis, Yale Univ., 1968, p. 311.

(٤) انظر :
Taborski, Bolislaw *Byron and the Theatre*, Univ. of Salzburg, 1972, pp. 376-388.

الحصان الأسطورى فى قاعة منف

عرفت عمرو دواره تلميذا نجيبا وقارئا واسع الاطلاع ناضج الرؤية فى المعهد العالى للنقد الفنى ، ثم لمست حماسه الشديد وعشقه العميق للمسرح من خلال نشاطه كرئيس لجمعية هواة المسرح ، وأخيرا كشف لنا هذا الفنان الشاب عن موهبة كبيرة وناضجة فى مجال الاخراج المسرحى حين قدم تحت مظلة الثقافة الجماهيرية فى قاعة منف الصغيرة بالعجوزة عرضا متميزا ممتعا لمسرحية من أصعب نصوص المسرح الانجليزى المعاصر وأكثرها حساسية وهى مسرحية **الحصـــان** أو **اكواس** (وهى الكلمـة اللاتينية للحصان) للكاتب البريطانى (بيتر شافر) ٠

ومصدر الصعوبة فى النص الذى اختاره عمرو دواره هو اختيـار بيتر شافر لصيغة مسرحية شديدة الشبه بصيغة الدراما التلفزيونية التى تجمع بين حرية الحركة فى المكان (عن طريق تحريك الـكاميرا) وفى الزمان (عن طريق الفلاش باك وتجسيد الحلم أو الرؤيـة عن طـــريق الصورة) ، والتركيز الشديد عن طريق اللقطة القريبة الحميمة التى تفصح عن مكنون النفس ٠ ان المسرحية تحاكى الفورمة البوليسية أو بمعنى أصح فورمة دراما التحقيق والمحاكمة التى ابتدعها التلفزيون الأمريكى فى عدد من المسلسلات كان أشهرها مسلسل **بيرى ماسون** (وقد عرض فى مصر فى فترة ماضية) وكان يعتمد أساسا على فكرة التحقيق فى جريمـة بحيث يؤدى التحقيق فى النهاية لا الى كشف الحقيقة وتحقيق العدالـة فقط بل الى تكشف أبعاد خافية فى شخصية المحقق أو المحققين ٠

ان مسرحية شافر تبدأ بجريمة غريبة تثير لغزا حين يقوم شـاب ـ هادىء وديع يعشق الخيل ويعمل على رعايتها فى أحد الاسطابلات

بفقأ عيون ستة جياد · ويحال الشاب الى طبيب نفسى يلعب فى هـذه المسرحية دور المحقق · وحين يلتقى الشاب المهزوز بالطبيب الواثق من نفسه ويبدأ الحديث والتكشف تنشأ دراما نفسية عنيفة تتطلب اللقطـة القريبة الحميمة · لكن اللقاءات تثير أيضا عددا من الذكريات وتتطلب الفلاش باك بالحاح ــ أى حرية حركة الكاميرا التلفزيونية · كذلك يتطلب التحقيق فى حالة الشاب الانتقال مكانيا الى الاسطبل حيث التقى بالفتاة التى أغوته والى بيته واللقاء مع والديه على أن يتم ذلك فى سيولة وتدفق دون فاصل زمنى ــ فهذه اللقاءات لا يجب أن تشكل وحدات منفصلـة محددة بل بقع ضوء وظل تذوب فى التشكيل العام الذى يتم فى الفضاء النفسى للشخصيات ــ لا فى فضاء موضوعى خارجها · ان مكان الحدث المسرحى فى **اكواس** هو المنطقة الشعورية التى تلتقى فيها نفس الطبيب المعالج بنفس المريض ــ ففى هذه المنطقة يدور الصراع بينهما ويحـدث التكشف · ان المريض يكتشف من خلال لقائه مع الطبيب تمزقـه بين مادية والحاد والده وروحانية وتدين والدته الكاثوليكية المتعنتة ويدرك حاجته ورغبته الجارفة فى التوحد الروحى والجسدى مع الطبيعة بجانبيها المادى والروحى التى يرمز اليها الحصان الاسطورى الذى يرتبط بالدين من ناحية وبكل عنفوان الغريزة من ناحية أخرى · ان الحصان فى مسرحية **اكواس** يتحول الى ما يشبه الماعز الاغريقية التى كانت ترمز الى الالـــة ديونيسياس الذى ولد من أب اله هو (زيوس) وأم آدمية هى (سيميلى) فوحد السماء والأرض والروح والجسد ، وأصبح رمزا للخصب والتوحد والتجدد والنشوة الخلاقة · وحين يتذكر الشاب المريض لحظة انتشائه الجنسى والروحى وتوحده النفسى حين اعتلى الحصان وركض به على الشاطىء تبدأ رحلة شفائه ·· ويصل طبيبه معه ــ بعد تأملاته الطويلة خلال جلسات العلاج ــ الى ادراك جدب وعقم حياته العقلانية الصرفة التى لم تعرف لحظة النشوة أبدا أو التكامل والتوحد بين الروح والجســـد والسماء والأرض ·

ورغم صعوبة هذا النص النفسى بالدرجة الأولى فقد نجح عمرو دوارة فى تقديمه بأسلوب شديد النضج ابتعد عن الابهار والبهرجة والحيـل المفتعلة فكدنا أن ننسى تماما وجود المخرج ، وحول عمرو دوارة الاضاءة الى ما يشبه الكاميرا التلفزيونية فكانت البقع الضوئية هى اللقطة الحميمة حينا واللقط الانتقالية حينا آخر وخلقت الظلال جوا اسطوريا حالما جسد لحظة الانتشاء الروحى والجنسى تجسيدا مقنعا يختلط فيه العنف الغريزى بالشفافية الروحية ·

وكان من حسن الحظ أن صحبنى الى هذا العرض الصديق العزيـز الدكتور فاروق عبد الوهاب الذى استقر فى أمريكا منذ سنوات بعيدة ليعمل أستاذا فى جامعة شيكاغو ـ وكان فى زيارة للقاهرة ٠ وحين همست له أثناء العرض بأن هذا العرض يتفوق على العرض الذى شهدته لنفس المسرحية بانجلترا ـ أجاب هامسا : « وأفضل من عروض كثيرة له شاهدتها فى أمريكا » ٠

منف تشهد هناء وانتصارا
فى تجربة معملية مفتوحة

بعد غيبة طويلة فى بولندا لدراسة المسرح والتعمق فى فنونه عاد الى القاهرة الأخوان هناء وانتصار عبد الفتاح وقد اكتسبا خبرة عريضة فى حقل التجريب المسرحى .. وكانت الأمسية المثيرة المنعشة التى قضيناها فى قاعة منف الصغيرة .

ان الأمسية المسرحية التى قام بتشكيلها حركيا الدكتور هناء عبد الفتاح ، وتصميمها صوتيا الفنان انتصار عبد الفتاح (الذى نذكر له موسيقاه التصويرية الرائعة فى فيلم الطوق والاسورة) – هذه الأمسية لا تشكل عرضا مسرحيا بالمعنى المألوف – رغم أنها احتوت على جزئين كما يجرى العرف المسرحى : الجزء الأول ترجمة صوتية حركية لقصيدة الشاعر عبد المعطى حجازى « مذبحة القلعة » ، والثانى ترجمة من نفس النوع لمسرحية لا تعدو أن تكون نكته هى مسرحية **الفيل يا ملك الزمان** . لقد كانت الأمسية أقرب ما تكون الى تجربة معملية مفتوحة للجمهور فى كيفية الابداع والتشكيل الحركى والصوتى على خشبة المسرح . لقد جعلنا هناء عبد الفتاح فى هذه الأمسية ندرك أن المادة الأساسية فى التشكيل المسرحى – أى فى تشكيل الفضاء المسرحى هى الجسم البشرى وأدركنا أيضا مدى الفجاجة والعشوائية التى يتحرك بها بعض ممثلينا على خشبة المسرح – حتى الكبار منهم – حتى لتشعر بالحرج من وجود أذرعهم وتظن أنها زوائد محرجة لداعى لها اذ لا يدرى الممثل ماذا يفعل بها . ففى عرض هناء عبد الفتاح ذاب الجسد البشرى فى كلية التشكيل واكتسب كل جزء منه معناه التشكيلى البليغ فكانت الأذرع فروع أشجار وبوابات وآلات موسيقية ورموز ابتهال وألم ورجاء والتياع .

لقد أمضى هناء وانتصار شهورا عديدة فى تدريب ممثليهم من الهواة - تدريبا شاقا مضنيا ، وقدما درسا رائعا بحق فى كيفية تكامل البنيـة الصوتية والتشكيلية للعرض المسرحى · وأغلب الظن أن البنية الأساسية التى اختاراها لتجربتهما تعتمد على مزج صيغتين موسيقيتين : الأولى هى صيغـة الأغنية الدائريـة - أى الـ (round) التى تقوم على توزيـع الفقرات وتبادلها بحيث تتوالى الأصوات على فترات متساوية وفى نفس الطبقـة الصوتية ، وصيغة التداخـل الصـوتى أو الـ (descant) التى تقوم على تلاحق وتداخل الأصوات فى طبقات مختلفة بحيث يتحقق نوع من التقابل والتضاد الدرامى - أو ما يسمى بالكونترابنطية ·

وقد أعطى انتصار عبد الفتاح مفتاح هذه البنية فى بداية العرض فى التشكيلات الصوتية التى قدم بها أفراد فريق العرض أنفسهم الى الجمهور ، ثم أكد هناء عبد الفتاح هذه البنية الأساسية فى ملابس ممثليه الموحدة مع بعض الاختلافات البسيطة وفى تشكيلاته الحركية التى اعتمدت على الكتلة والتفتت ثم التداخل المرحلى وعودة التحام الكتلة فى ايقـاع منتظم دقيق محسوب ·

وكان العيب الوحيد فى هذه الأمسية عيبا معماريا · ان قاعة منف بشكلها المستطيل طبعت وحددت التشكيلات الحركية - حتى الدائرى منها - بطابعها الطولى · كذلك أضر اقتراب المتفرجين الشديد من الساحـة الحركية والصوتية بالتجربة اذ لم يتحقق البعد الكافى الذى يكـفل لهم المنظور الصحيح لادراك التشكيلات الحركية فى كليتها وتكاملها ·

ورغم أن دولة الكويت الشقيقة قد نجحت فى اجتذاب هناء عبد الفتاح (ويبدو أن الاغتراب قد أصبح قدرنا أو فرضا علينـا نحن المصريين) الا أن أحلامه ومشروعاته مازالت باقية بيننا ويقوم بتنفيذها وتحقيقها الآن انتصار عبد الفتاح - ان التجربة الجديدة التى يجرى انتصار التدريبات عليها الآن فى قاعة منف هى تجربة العربة الشعبية المتجولة التى تمثل اتجاه التجريب الى احياء الأشكال المسرحية القديمة · فالتجريب - كما نعرف جميعا - يسير دائما فى طريقين لا ثالث لهما : الأول هو ابتداع الجديد والغريب والثانى هو العودة الى الماضى استلهامه مع التعديل · لقد عاد التجريب فى أوروبا وأمريكا فى أحيان كثيرة الى عصر النهضة واستلهم بساطة ومعمار المسرح الاليزابيثى واعتماده على الملابس المعاصرة حتى فى المسرحيات التاريخية · ويبدو أن هناء وانتصار عبد الفتاح قد قررا العودة الى ما قبل عصر النهضة واستلهام العربة المسرحية المتجولة (The Pageant) التى كانت تنتقل من مدينـة الى أخرى وتتوقف فى كل قرية أو تجمع سكانى لتقدم فى المحافل والأسواق والموالد العروض المسرحية الدينية ·

في مسرح الطليعة بالعتبة

العسل ٠٠ والبصل
ومعنى التجريب

يشهد مسرح الطليعة الآن حركة غير عادية مصدرها عودة الدينامو سمير العصفورى الى النشـــاط (بعد فترة استكانة حرمنا فيها من فنه الرائع) والى ممارسة الاخراج الخلاق الذى يضعه عالميا فى مصاف المخرجين المبدعين من أمثال بيتر بروك وبيتر هول ٠

ان هذا المخرج المصرى الكبير الذى عاصر كل الأزمات دون أن يهرب الى الخارج (وكان هروبه دائما حزينا وحيدا الى الداخل) يعود بكـــل حيويته وتألقه الفنى ليقدم محاولة فنية جديدة فى خلق شـــكل مسرحى يحقق احتدام المشـــاركة بين الممثل والمتفرج بحيث يصبح العرض لحظة تلاحم عضوى بين المتفرج والعرض شكلا ومضمونا بل ومعمارا مسرحيا أيضا ٠

والعرض الذى اختار العصفورى أن يعود به للمسرح مخرجا خلاقا يستمد عنوانه من قصيدة للشاعر الخالد بيرم التونسى تقول بأن « العسل عسل والبصل بصل » أو فى قول آخر لا يصح الا الصحيح ٠ ويقدم العرض من خلال مسرحة مقامات بيرم التونسى بانوراما تاريخية استعراضية ساخرة تصور حالة مصر فى العشرينات بعد هبوط الدفعة الروحية التى أحدثتها ثورة ١٩ والآثار النفسية والاجتماعية والثقافية التى نتجت عن ذلك من زيادة سلطة الاستعمار واستشراء الانتهازية والتبعية للغرب واندحار القيم الأصلية ٠

والعرض تجربة فى تمصير الشكل المسرحى الغربى المعروف بالكاباريه السـياسى الذى يعتمد على المونتاج والكولاج ، ويقوم بمسرحة المقامات العربية دون الاخلال بمنطق الحكواتى ٠ ان العصـــفورى يعود بالمقامات

العربية الى نشأتها الأولى عن طريق المنشدين ويصف عرضه بأنه « قعده سياسية » تقدم باسلوب فكه ساخر مواقف من حياة مصر من وجهة نظر مجموعة من الفنانين المتجولين الذين يرتدون « الخيش » ٠

ان سمير العصفورى يصحح بهذا العرض مسار مسرح الطليعة الذى ارتبط فى الأذهان بالتيارات الطليعية الغربية ويحاول أن يوجه هذا المسرح الصغير الخلاق وجهته الصحيحة نحو التجريب فى اطار عربى فهذا العرض يعتبر استمرارا واستكمالا للتجربة العراقية التى كتبها وأخرجها الفنان قاسم محمد بعنوان طال حزنى وسرورى فى مقامات الحريرى ٠ فكما بحث قاسم محمد عن شكل مسرحى عربى جديد من خلال مقامات الحريرى يبحث العصفورى عن فورمة عربية جديدة تجتذب المتفرج من خلال مسرحة مقامات بيرم التونسى ٠

ويمثل عرض العسل عسل والبصل بصل محاولة منعشة وجادة ــ ضمن عدد من المحاولات الجيدة فى المسرح المصرى حديثا ــ لازالة الفوارق المتكلفة ، والحواجز المصطنعة ، بين ما يسمى بالفن الرفيع الجاد ، والفن الشعبى الجماهيرى ٠

فالعرض يثبت لنا ان الفن الجيد الجاد لا يعنى الفن المتجهم أو فن الخاصة ، وأن الجماهيرية لا تتنافى مع الطليعية ، وان التجريب لا يعنى بالضرورة التغريب والانفصال عن الوجدان الجمعى ، والاستغراق المنعزل فى تهويمات شكلية وفكرية لا تتذوقها الا الصفوة المتقعرة ٠

ان سمير العصفورى يقترب فى عرضه هذا من روح المسرح التجريبى ــ الشعبى الأصيل كما نجده عند شكسبير ٠

فقد كان شكسبير كاتبا طليعيا وجماهيريا فى آن واحد ، وكان مسرحه تجريبيا فى جوهره لكنه يخاطب جميع فئات الشعب من الملكة الى صبية الحرفيين ٠ أن معظم مسرحيات شكسبير تنطلق من موضوعات مألوفة للعامة ، راسخة فى الوجدان الشعبى ، وتستخدم صيغا مسرحية جماهيرية محبوبة ، تقدم بتعديلها وتطويرها لتنسج منها تجارب فنية جديدة ٠ ففى مسرحية هاملت مثلا يستخدم شكسبير قصة معروفة ، وصيغة مسرحية شديدة الشعبية فى عصره ، وهى صيغة « تراجيديا الأنتقام » ــ التى تقابل فى عصرنا الحالى أفلام العنف والرعب والاثارة ، وينجح فى تعديل وتطوير هذا الشكل المسرحى الساذج ، بل مفرداته الفجة من قتل ، وتعذيب ، وأشباح مرعبة ، وعلاقات محرمة ، وينسج منه واحدة من أعظم المسرحيات العالمية التى خلدت فى وجدان الانسانية والتى احتار النقاد فى توصيفها ٠

وعلى النهج الشكسبيرى ينطلق العصفورى فى عرض العسل

والبصل من مادة شعبية مألوفة ، هي أشعار وكتابات بيرم التونسي ، ومن عدد من الاشكال المسرحية المعروفة ـ مثل الاحتفالات الشعبية ، ومسرح المنوعات ، أو « الميوزيك هول » ، وكوميديا الارتجال وما يعرف « بالكباريه السياسي » ، لينسج في لغة مسرحية بليغة ، تجمع بين الكوميديا الفاقعة ، والمفارقة الساخرة المريرة ، والأسى العميق ، والاحتجاج الصارخ ، قراءة في فترة من تاريخ مصر المعاصر في فترة ما بين الحربين .

والرؤية التي يطرحها العصفوري لهذه الفترة رؤية تتسم بالصراع والتناقضات الحادة في جوهرها . وقد اختار العصفوري ان يطرحها في عدد من اللوحات المتتالية « تذكرنا بالمتتاليات الموسيقية » التي تعرض لكافة جوانب الحياة ، العامة والخاصة ، الفنية والثقافية والسياسية والفكرية . ولا تنتظم هذه اللوحات المتتالية حبكة أو حدوتة ، وانما تنتظمها رؤية تشكيلية عامة تمثل كل لوحة فيها وحدة درامية تامة تقوم على صراع يقود الى نقطة تكشف تعرى جانبا من جوانب التناقض والخلل في تاريخنا المعاصر بحيث تمثل اللوحات في مجموعها سلسلة من التكشفات المتراكمة ، التي تكون صورة كاملة ثرية ، يقع عبء تجميعها على المتفرج وحده ، ولا يفرض عليه العصفوري معنى نهائيا لها من خلال حدوتة أو حبكة .

وتنبع الوحدة الفنية في العرض من ترابط اللوحات فكريا وتاريخيا، فهي أوجه متعددة لشيء واحد . كذلك يتمتع العرض بوحدة أسلوب المعالجة والطرح الدرامي . وهو أسلوب يتسم أساسا بالمبالغة الكاريكاتيرية الساخرة التي تتراوح بين « البرلسك » « أي السخرية من واقع تاريخي عن طريق المحاكاة الساخرة للانماط الأدبية والفنية التي ارتبطت به » أحيانا ، و « الجروتسك » أو التشويه الساخر المتعمد الذي يصدم المتفرج ويفجر نوعا من الضحك السوداوي العصبي ويتجلى أسلوب البرلسك في مشاهد الشعراء الثلاثة على شاطيء البحر ، والأحزاب ، وخيال الظل ، كما يبرز أسلوب « الجروتسك » في أبلغ فعالية في لوحة العميان التي تبدأ بحالة شعورية تتميز بالاحتجاج الحزين ، لكننا ما نلبث أن نستغرق فيها حتى يصدمنا العصفوري في قسوة مرعبة بمشهد مقزز يجسد التشوه الخلقي في أبشع صورة وأكثرها فجاجة ، وهو مشهد رجال يرتدون ملابس الراقصات ، ويتلون في مجون وخلاعة ، بينما تقف شوشو سلامة خلفهم في جمود رهيب ، تقرع الصاجات بآلية مرعبة . ويتكرر نفس أسلوب « الجروتسك » في لوحة « المدرس » التي يؤديها أحمد عطية فيثير تقززنا وضحكنا في آن واحد .

ولم يكن العصفوري ليحقق هذا المفهوم الشكسبيري للتجريب في اطار الجماهيرية لولا التزامه بالعمل مع مجموعة متجانسة من المواهب

المسرحية القديرة التى تجمعها أواصر الود والصداقة ، والتى تذكرنا بفرقة « الجلوب » التى ارتبط بها شكسبير طوال حياته فى اخلاصها وتماسكها وروعة مواهبها الفنية • ان الفرقة التى استبسل العصفورى فى الحفاظ على ترابطها فى مواجهة مغريات العصر « والبترودراما » تمثل شيئا نادرا ورائعا فى حياتنا الفنية وتحوى مواهب نادرة فى الأداء المسرحى الشامل لم تنل حظها الكافى بعد من التقدير مثل الفنانة الشامخة صوتا وحضورا، الشابة سنا وجمالا سهير طه حسين ، والموهبة الكوميدية الفياضة أحمد حلاوة ، والصوت العالمى العريض ممدوح قاسم ، والحضور الكوميدى العارم يوسف رجائى ، وماهر سليم ، وزايد فؤاد وشوشو سلامة وأحمد عطية ، ومحمد شرشابى ، وعبد الله الشرقاوى ، وغيرهم ممن لا تسعفنى الذاكرة بأسمائهم •

ولقد تمكن الموسيقار الشاب النابغ على سعد — الذى ترفض الاذاعة المصرية ان تعترف بموهبته حتى الآن ، وهذا من ســـوء حظهـا وحظ مستمعيها — من الالتزام فى الحانه بالأسلوب الفنى الذى اتبعه العصفورى فى صياغة العرض فجاءت الحانه مزيجا رائعا من الشجن والسخرية والمرارة والهزل ، والطرب والأسى ، وذاب العرض فى الألحان والألحان فى العرض فى وحدة سمعية بصرية ، امتزج فيها شعر الكلمة بشعر المسرح والموسيقى وهى وحدة قلما تتحقق فى عمل مسرحى موسيقى •

في مهرجان الجامعات

مسرح كلية الحقوق ـ جامعة القاهرة

هؤلاء الشباب ومسرحهم الرائع

كلما شاهدت عرضا لمسرحية **ليلى والمجنون** للراحل العظيم صلاح عبد الصبور ازددت يقينا بأنها واحدة من أصعب نصوص المسرح العربى المعاصر تنفيذا على المسرح · فاسلوبها الواقعى الرمزى يتطلب من المخرج أن يقيم توازنا دقيقا بين المستويين فى العرض بحيث لا يطغى الرمز على الواقع المعروض فيشف ويفقد مصداقية التاريخية وفاعليته الجدلية مع الواقع المعاصر ، أو تطغى الواقعية فتتبخر الدلالة الرمزية للأحداث فى سخونة الطرح الواقعى · ومما يزيد الأمر صعوبة أن المسرحية تستخدم بعض أنماط الميلودراما الواقعية الشائعة (مثل الزواج من رجل مكروه بدافع الحاجة أو صراع رجلين حول امرأة أو التغرير بعذراء بوعد بالزواج) وبعض موتيفاتها الساخنة (مثل العجز الجنسى ، والجنون والأغتصاب ، واكتشاف الحبيبة فى أحضان آخر ، والقتل بدافع الشرف) · أضف الى ذلك أن البنية الدرامية الأساسية فى المسرحية تقوم على مفارقة ساخرة هى التقدم عن طريق التقهقر – أى على تطور الحدث زمنيا عن طريق العودة الى الماضى · فماضى سعيد الذى يتجسد أمامنا واقعا حاضرا على خشبة المسرح فى بداية الفصل الثانى يحدد مسار علاقته بليلى ومصيرها (وهى عصب المسرحية) بحيث يصبح الماضى هو القوة الفاعلة فى تشكيل الحاضر (أى تشكيل الحدث دراميا) ، بل ويصبح الحاضر تكرارا كابوسيا للماضى اذ تتوحد ليلى بالأم وحسام بزوج الأم المغتصب فى المشهد الأول من الفصل الثالث· ان ذلك التكرار الذى يحيل حركة الزمن ومعها فكرة تطور الأحداث الى وهم (اذ هى لا تفضى الى مســتقبل أو تغيير بل تتمخض عن تكرار للماضى) يترجم على مستوى التشكيل الدرامى فكرة وأد المســتقبل فى الماضى التى تتكرر على لسان أبطال المسرحية الذين يصفون أنفسهم مرارا

بأنهم جيل « مات قبل أن يولد » أو « جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت » أو أنهم « وقت مفقود بين الوقتين » • ويؤكد التشكيل الدرامى استحالة الهروب خارج مستنقع الحاضر « الآسن » الذى يجثم على أنفاسه ميراث الماضى فيتبخر فيه المستقبل على « دكك المقهى والمبغى والسجن » فى حمى الأحلام الزائفة بالمخلص القادم •

ان قوة الماضى – أو « وطأة ميراث الماضى » – كما يصفها الأستاذ فى بداية المسرحية – مستشهدا بأبيات من أشعار بريخت – هذه القوة تتهدد الحاضر منذ البداية • فالمسرحية تبدأ ببذرة حب فى الحاضر تحمل وعدا بالأزدهار فى المستقبل • لكن ميراث الماضى – متمثلا فى قصة الحب التراثية المأساوية بين قيس وليلى – يهيمن على هذه البداية • فسعيد وليلى يتلمسان أولى خطواتهما على طريق الحب من خلال تكرار حوار حدث فى الماضى – حوار اختاره عبد الصبور بذكاء من منطقة ذروة المأساة فى مسرحية شوقى مجنون ليلى ليخلق منذ البداية مفارقة مأساوية ساخرة تشير الى أن الدرب الذى سيسلكه كل من سعيد وليلى لن يقود الى المستقبل ، بل سيحملهما عائدا الى الماضى • وفى المشهد الثانى من الفصل الأول يطل الماضى برأسه مرة أخرى – على المستوى الواقعى لا الأستعارى هذه المرة – اذ يتهدد ماضى ليلى (أى علاقتها العابرة الماضية بحسام) مستقبل علاقتها بسعيد • وما يلبث هذا الخطر أن ينحسر مؤقتا حتى يعود الماضى ليكثف من وطأة هجومه على الحاضر فى المشهد الأول من الفصل الثانى وينجح فى تغيير مسار الحاضر تماما اذ يدمر علاقة ليلى بسعيد حين تكتشف أنه مازال حبيس غرفة تذكاراته – أنه خرب ومهدم لا يصلح الا للتسكع فى خرائب ماضية السوداء • لكن ليلى اذ تترك سعيد حبيس خرائبه لا تسلك طريقا بناء نحو المستقبل – نحو النور – بل تتحرك عائدة هى الأخرى الى ظلال ماض عقيم – الى علاقتها القديمة بحسام – علاقة قوامها الشهوة والكلام المعسول والوعود الكاذبة وغياب الشرعية – علاقة تسجنها هى الآخرى فى غرفة تذكارات سوداء كما يقول لها سعيد – ثم يعلن سعيد انتصار الماضى التام على الحاضر اذ يصرخ يائسا (ليلى •• النور •• أمى •• أمى) فهذه الكلمات تلخص حركة المسرحية من الحاضر (ليلى) الى حلم المستقبل (النور) الذى لا يقود الا الى الماضى (أمى •• أمى) –ويتأكد انتصار الماضى اذ يكمل سعيد وليلى ما تبقى من حوار قيس وليلى فى المشهد المأساوى الذى بدءاه فى الفصل الأول حتى يكتمل المعنى المأساوى لقصة حبهما الذى أرهص به التداخل النصى بين المسرحيتين منذ البداية •

أن صلاح عبد الصبور ينجح فى أن يترجم الى تشكيل دارمى المعادلة الفكرية الشعرية التى تقوم عليها المسرحية وهى أن ميراث الماضى من قهر

وفقر (مادي ومعنوى) ينتهك الحاضر ويقود حتما الى العهر بمعنى الضياع على جميع المستويات • فهناك الضياع الفكرى والثقافى متمثلا فى « الشعر فى المبغى والمبغى فى الشعر » ، وهناك الضياع الوجودى « بين الواقع والحلم » الذى يكثفه الضياع الزمنى (وقت مفقود بين الوقتين) ، وهناك ضياع الوطن فى حريق القاهرة على المستوى السياسى ، وضياع الشرعية المتجسد فى أم سعيد التى تنجب من زوجها ستة أطفال « سفاحا » وضياع الشرف فى خيانة حسام لرفاقه وخاصة حسان رفيق صباه • ويحفل النص بعدد من الصور الشعرية الدالة التى تتمحور حول المدينة (المدينة المستباحة والمفتوحة والمستلقية على ظهرها وكلها معان تؤكد الانتهـــاك والضياع) والتى يوظفها عبد الصبور لتحويل ليلى الى رمز للقاهرة (التى تحترق فى النهاية) والوطن عامة • وتتطلب هذه الصور اللغوية المتكررة منذ بداية النص ترجمة تخرج بها عن حدود الكلمة المنطوقة لتمتزج بالرؤية التشكيلية للعرض • كذلك تخلط المسرحية حالات شعورية متباينة تتراوح بين الجد المأساوى والهزل المكشوف ــ كما يتجلى فى مشهد الحانة (أو المبغى) الذى يمتزج فيه الحزن المأساوى النابع من الاحساس بالضياع أو العجز أو الخيانة ، بالغضب الجامح ، بالشجن الشعبى النابع من الاغتراب الطويل فى وطن سليب والذى يعبر عنه الموال الشعبى (والله لو سعدنى زمانى لاسكنك يا مصر) بالرقص والهزل والتبذل •

ولا يخلو النص من بعض مناطـق الضعف التى تتطلب تصرفـا من المخرج مثل حديث الأستاذ فى الفصل الأول الذى يطول أكثر من اللازم أو قصيدة سعيد فى الحانة التى توقف تدفق الأحداث دون أن تضيف جديدا • وهناك أيضا خطر الميلودراما الذى يتهدد المشهدين الأساسيين فى المسرحية (المشهد الأول من الفصل الثانى والمشهد الأول من الفصل الثالث) ــ مشهد اغتصاب الأم ومشهد انتهاك ليلى ومحاولة سعيد قتل حسام • ان هذين المشهدين يتأرجحان بصورة خطيرة على حافة هاوية الميلودراما الصارخـة ويتطلبان معالجة شديدة الحساسية حتى لا يهويان فيها (كما حـدث فى العرض الذى قدم على مسرح الطليعة من اخراج فاروق زكى) •

ولأننى أدرك تماما الصعوبة البالغة التى تكتنف اخراج هـــذا النص وجدتنى أشفق على المخرج الشاب خالد الشوربجى وعلى فريق التمثيل بكلية الحقوق وأنا أجلس فى قاعة مسرحهم بجامعة القاهرة ــ مسرح صغير متواضع يفتقر الى أية تجهيزات حديثة ــ انتظر بدء عرض هذا النص الذى اختاروه ليمثل كليتهم فى مهرجان الجـامعات (١٩٨٧) • وما أن انتهى الفصل الثانى حتى أدركنا جميعا اننا نشهد أفضل معالجة مسرحية لهـذا النص حتى الآن • وحين انتهى الفصل الثالث تأكدنا اننا أمام فرقـــة

مسرحية متميزة واعدة ومخرج جديد يمتلك خيالا خصبا وفهما دراميا عميقا وحسا تشكيليا ذكيا وشجاعة فى التعامل مع النص لابراز رؤيته الخاصة له ٠

ان خالد الشوربجى يقدم لنا رؤية اخراجية جديدة للنص تنتمى الى الثمانينات ٠٠ الى هذا الجيل وهذا العصر ٠ فهو يرفض التفسير الانهزامى القائم للنهاية ويؤكد أن هذا الجيل ـ جيله من الشباب ـ قد يشترك مع جيل سعيد فى معاناته واحساسه بالقهر لكنه رغم ذلك لم يفقد الأمل بعد فى الخروج من مستنقع العجز وفى التخلص من ميراث الماضى من فقر وقهر وعهر ـ ولم يفقد بعد الايمان بليلاه ٠

ويعبر المخرج عن هذه الرؤية الايجابية من خلال لغة المسرح موظفا جميع مفرداتها من اضاءة وموسيقى وتشكيل حركى ومكانى ولونى ٠ فمنذ الفصل الأول نلمح بلاغة توظيفه لدلالة الألوان فى ملابس ليلى ٠ فهى ترتدى أولا اللون الرمادى ، وهو لون ما بين اللونين ، كشارة لحيرتها بين الواقع والحلم ، وفى الفصل الثانى حين تزور سعيدا فى بيته لتحاول ـ كما يقول ـ أن « تعبر به الى عالم الأحياء » نجدها ترتدى ملابس زاهية مزركشة يغلب عليها اللون الأخضر ٠ وفى الفصل الثالث حين تنتهك ويتوحد انتهاكها بانتهاك الأم والوطن والحلم فى كلمات سعيد « ليلى ٠٠ النور ٠٠ أمى » ، ويتجسد فى حريق القاهرة ، ويغرق المسرح فى اضاءة نارية حمراء يجعلها المخرج ترتدى اللون الأبيض ـ رمز الطهر والنقاء ـ ليؤكد من خلال المفارقة اللونية ارتفاعها كرمز للوطن الأم فوق الدمار وكأنه يقول من خلال لوحته التشكيلية أن الوطن قد ينتهك ماديا وقد يغتصب لكنه يظل أبدا معنى طاهرا نقيا لا يلوث شرفه مغتصب أو يضيعه جيل ٠ ويؤكد خالد الشوربجى هذا المعنى حين يفصل ليلى عن خشبة المسرح التى يحيلها عن طريق قضبان حديدية الى سجن يحتوى سعيد وجيله المهزوم وتأتى لتزوره مارقة بين صفوف المتفرجين وهى ما زالت ترتدى الأبيض وتقف حرة بيننا فى زمن المتفرج وحاضره ـ أمانة فى أعناقنا ـ بينما يهذى سعيد من خلف قضبان مدينته الحجرية الجدباء المحترقة (كما يوحى التشكيل المسرحى) مناديا مخلصه المنتظر ٠ ان الصورة المسرحية هنا ـ التى تقف فيها ليلى على أرض الواقع بيننا تواجه سعيد خلف القضبان وحده وقد تاهت كلماته بين الماضى (الحديث عن الشركس) والحلم (الحديث الى المخلص المنتظر) بعيدا عن الواقع والحاضر (ليلى الماثلة أمامه) ـ هذه الصورة المسرحية تجسد مأساة سعيد : فهو رمز لجيل رومانسى حالم حول أعينه عن الحاضر وتعلقه بأهداب حلم زائف ببطل فرد مخلص ـ بطل من أبطال نيتشه ـ السوبرمان ، ففقد الحاضر والمستقبل معا وسحقه ميراث الماضى ٠٠ ميراث عبادة الفرد ٠

كذلك نجح المخرج من خلال الأسلوب التعبيرى الذى التزم به فى كل مفردات العرض فى تحويل المشهد الاسترجاعى الى مركز اشعاع يضىء معنى المسرحية ومبناها اذ جعل ليلى تؤدى دور الأم وسعيد نفسه يعـود طفلا ، وترجم الحركة الزمنية (من الحاضر الى الماضى والعكس) الى حركة مسرحية تدعمها الاضاءة (التى وظفها توظيفا بليغا فى هذا المشهد وخلال العرض كله) وتؤكدها نبرة الصوت • واحتفظ للمشهد بعمقه العاطفى وصبغته التعبيرية دون ترخص ميلودرامى بتلحين بعض أجزائه المتـكررة بحيث شكلت خلفية موسيقية للأداء الحركى التعبيرى• لقد كتب عبد الصبور هذا المشهد بأسلوب تعبيرى واضح يعتمد على التبسيط والمبالغة ـ أى على اختيار التفاصيل الدالة الواضحة وتأكيدها بحيث اقترب به الى حافة الكاريكاتير (وعلينا أن نذكر فى هذا الصدد أن الرسام الشهير فان جوخ قد شبه أسلوب الرسام التعبيرى بأسلوب رسام الكاريكاتير فى اعتماده على تبسيط الصورة الى عناصرها المعبرة الأساسية ثم تركيب هذه العناصر بصورة تؤكد المعنى الذى يريد الرسام تأكيده) • وموطن الخطر فى هذا المشهد أنه قد يغرى المخرج بأن يطرحه طرحا واقعيا مما قد يحوله من مشهد تعبيرى الى مشهد ميلودرامى حيث أن الميلودراما تشترك مـع الأســـلوب التعبيرى فى مبدأى التبسيط والمبالغة لكنها تطرح التبسيط والمبالغة فى اطار واقعى بينما تتخطى التعبيرية الخلفية الواقعية • لهذا جاء تصرف خالد الشوربجى فى هذا المشهد شديد الذكاء اذ أن تقمص ليلى لدور الأم وسعيد لدوره فى الماضى قد أحدث التغريب اللازم للابتعاد بهذا المشهد عن الاغراق فى العوطف وعن الواقعية أى بعيدا عن طوفان مشاعر الميلودراما وصخبها العاطفى وتبسيطها الساذج للواقع •

وعالج المخرج أيضا حديث الأستاذ الطويل معالجة ذكية اذ حول جزءا منه الى مونولوج داخلى « مسجل » فجاء أكثر اقناعا وأقل مللا • وأصاب حين قدمه فى صورة كاريكاتيورية فى مشهد اخراج مسرحية **مجنون ليلى** مؤكدا انتماءه الى جيل سابق (من خلال تفضيله للأسلوب الخطابى المبالغ فى التمثيل) ومبرزا رومانسيته الحالمة وبعـده عن الواقـع ففسر هـذه الشخصية تفسيرا يتسق مع رؤيته الاخراجية ويجرد الأستـاذ من هالـة الاجلال التى أحاطت به فى العروض السابقة وذلك دون أن يفقد تعاطفه معه كواحد من جيل المهزومين •

ولا نستطيع أن نتجاهل فاعلية الديكور فى هذا العرض المتميز • فرغم فقر الامكانيات جاء ديكور المسرحية بليغا ومعبرا ومقنعا خاصة ديكور الصحيفة الذى لا يحوى سوى ستارة حمراء فى الخلفية تمثل دوامة وبضعة بكرات من ورق الصحف تحولها الاضاءة أحيانا الى ما يشبه الكتل الحجرية وبعض المقاعد الخشبية وكتل ثلاث متحركـة على عجـل تغطيهـا أوراق

الصحف • ان هذا الديكور يهيمن على بداية المسرحية ونهايتها وكم كنت اتمنى لو اقتصر المخرج عليه مع ادخال بعض الموتيفات الدالة على تغير المكان دون اللجوء الى تغيير المنظر فى الفصل الثانى وبداية الثالث خاصة وانه استخدم الاضاءة والقضبان الحديدية ليغير هـذا الديكـور (دون اظلام) ويحيله الى سجن فى مدينة جدباء حجرية فى المشهد الأخير •

ويضيق بنا المجال عن ذكر جوانب أخرى كثيرة ايجابية فى هـــذا العرض • لكن علينا أن نؤكد أولا وأخيرا أن خالد الشوربجى لم يكن ليحقق هذا التكامل الفنى لعرضه لولا جهود الفريق المسرحى كله من ممثلين وعازفين وكورال وفنيين منفذين ولولا موهبة ملحن أغانى العرض ومؤلف موسيقاه خالد الصاوى • ان روح العمل الجماعى التى نلمسها فى هـــذا العرض وعروض شبابية أخرى تؤكد لنا أن المسرح الحقيقى يحيا مزدهرا فى القاعدة الشبابية الشعبية التى تتمثل فى مسرح الجامعات وفرق الهواة وفرق الثقافة الجماهيرية على طول مصر وعرضها والمسرح العمالى •

وأخيرا فان البلد الذى تشهد فيه عرضا طلابيا على هـــذا المستوى الفنى المتميز لا يمكن أن يوجد به أزمة مسرح •• فتحية لهـؤلاء الشباب ولمسرحهم الرائع •

مع المسرح المتجول

في الغرفة والسلام

الحكمة والسيف

● قدم مسرح الغرفة خلال شهر رمضان عرضا جماعيا بسيطا ممتعا بعنوان « الحكمة والسيف » عن قصة قصيرة للكاتبة « سميحة غالب » التى أعدتها للمسرح ، اشترك فى « توليفه » وتقديمه للجمهور مجموعة من الشباب الموهوب المخلص بقيادة المخرج « أبو بكر خالد » فى اطار نوعية العروض التى أصبحنا نطلق عليها — فى غياب أى توصيف دقيق آخر — عروض « الفرجة الشعبية » ٠

وتعتمد عروض الفرجة الشعبية فى الاساس على « حدوته » رمزية تعليمية تتم صياغتها وتقديمها من خلال فنون الفرجة الشعبية التقليدية مثل الحكواتى وعازف الربابة والحاوى والموالد وغيرها ٠ ان هذه « الفورمة » المسرحية التى بدأت تؤكد ملامحها الاساسية فى العرض تلو العرض — فالمتفرج يجدها فى عرض سعد اليتيم على مسرح السامر مثلا الآن كما يجدها فى عرض الحكمة والسيف على مسرح الغرفة — هذه « الفورمة » المسرحية التى تجمع بين ملامح المسرح السياسى الاوروبى والمسرح الشعبى تمثل محاولة لتمصير وتعريب المسرح الملحمى التعليمى بطابعه السياسى الواضح كما نظر له الكاتب المسرحى برتولت بريخت ، وتستخدم الموروثات الشعبية فى ايصال الرسالة التعليمية وترسيخها عن طريق ربطها بالتراث ٠

ويرجع الفضل فى بلورة هذه « الفورمة » المسرحية الجديدة فى مصر الى مؤلفى ومخرجى مسرح الثقافة الجماهيرية الذى قدموا لنا عبر السنوات الماضية عددا لا بأس به من هذه النوعية من العروض ٠

كذلك نلمح فى عدد من البلدان العربية جهـــودا مماثلة لتعريب الشكل المسرحى البريختى عن طريق تطعيمه بالتراث القومى ـ كما فعل الفنان العراقى يوسف العانى مثلا فى مسرحية « المفتاح » حين استخدم أغنية شائعة استخداما رمزيا تعليميا • ولكن حتى يكتب لهذه «الفورمة» المسرحية العربية الجديدة الحيوية والاستمرار بحيث لا تتحول الى قالب جامد « جاهز » يقدم مضامين ساذجة وشعارات سطحية لا تلتحم بالواقع أو بالمحيط النفسى بالمجتمع ينبغى على المخرج فى هذه النوعيـــة مـن العروض ان يتوخى الدقة الشديدة فى اختيار ومعالجة مادته المسرحية بدءا من القصة الرمزية والمادة الشعبية التى يختارها ـ بحيث يضمن اتساق دلالات كل منهما مع الأخرى ـ وانتهاء بالاطار الجمالى السمعى والبصرى للعرض •

الثقافة الجماهيرية

والفورمة الجديدة

ان تميز عرض « الحكمة والسيف » ـ رغم قصره « ٤٥ دقيقة » ـ عن غيره من العروض المماثلة ـ أى عروض الفرجة الشـــعبية ـ يرجع أساسا الى نجاح المخرج فى تحقيق التوازن الفنى بين الرسالة التعليمية والصياغة الجمالية • لقد اختار « أبو بكر خالد » لمادته الأولية قصـــة رمزية قصيرة للكاتبة « سميحة غالب » تحكى عن أميرة تبحث عن القيادة الشجاعة الحكيمة لبلدها وتحمل دلالات سياسية واضحة • وقصـــة سميحة غالب فى تكوينها الاساسى قصة رمزية ـ تعليمية تقوم على موتيفة شعبية متكررة هى رحلة البحث عن الخلاص وتدور أحـــداثها فى جـــو الأسطورة الشعبية • أى ان سميحة غالب زاوجت فى قصـــتها التى شكلت المادة الاساسية للعرض بين القصة الرمزية السياســـية وبين التراث الشعبى وقدمت « الفورمة » المسرحية البرختيه ـ الشعبية ولكن فى قالب قصصى سردى •

الوحدة والتماسك

لذلك جاء اختيار « أبو بكر خالد » لهـــذه القصـــة ليقدمها فى صورة مسرحية موفقا للغاية ، فهى قصة تحمل فى ثناياها الشكل المسرحى الأمثل لتقديمها • كذلك كانت المؤلفـة على قـدر كبير من الفطنة حين اقترحت على المخرج أن يقوم الشاعر الشاب « جمـال بخيت » بصياغة الأشعار الشعبية لهذه المسرحية التى أداها الممثلون غنائيا باقتدار شديد

مع شاعر الربابة « على الوهيدى » – لقد اصاب المخرج فى اعتماده على الطاقات الصوتية لممثليه فلم يفصل بين الانشاد السردى – التعليقى الشعبى من ناحية وبين « التشخيص » من ناحية أخرى فكان الممثلون هم الراقصون والمنشدون أيضا مما حقق للعرض عنصر الوحدة المتماسكة والانسياب ٠

وأجاد المخرج فى اختيار الاطار البصرى للعرض حين حول المسرح الى سرادق شعبى تحيط به الارائك العربية الشعبية بأغطيتها المألوفة المتعددة الألوان المنسوجة من بقايا الأقمشة التى يجلس عليها المتفرجون جنبا الى جنب مع الممثلين الذين ينهضون لتأدية أدوارهم ثم يعودون للجلوس وسط المتفرجون ٠٠ وحقق هذا التقارب الجسدى بين الممثلين والجمهور طول فترة العرض نوعا من التوحد العاطفى الايجابى الواعى الذى يختلف اختلافا جوهريا عن الاندماج السلبى فى المسرح التقليدى من ناحية وعن الحياد العاطفى البرختى من ناحية أخرى ٠

ان التوحد العاطفى الواعى هو الاستجابة المسرحية التى تميز هذا النوع من العروض التعليمية الشعبية ٠ فالرسالة التعليمية هنا لا تأتى الى المتفرج من الخارج ، بل يحاول العرض عن طريق المادة الشعبية والتقارب الجسدى وجو الاحتفالية – أى المشاركة فى احتفال – الذى يسود المسرح أن يستثيرها من داخل المتفرج بحيث يشعر أنه صانع العرض والرسالة ومتلقيهما فى آن واحد ٠

وقد أدرك « أبو بكر خالد » بوعيه الفنى المتميز ان هذه النوعية من العروض – عروض الفرجة – تتطلب درجة عالية من الاجادة الفنية على مستوى الاداء ٠ فالممثل فى هذه الفورمة المسرحية لا ينبغى عليه فقط أن يكون ممثلا شاملا بمعنى الكلمة يجيد جميع فنون الحركة والالقاء ، بل عليه أن يتحلى بانكار الذات الكامل وان يخفى حرفيته الادائية تحت ستار من التلقائية والعفوية المحببة التى تذيبه تماما فى العرض بحيث لا يجتذب الانظار الى مقدرته الفنية كمؤد اذ أن هذا من شأنه أن يفسد جو المشاركة الاحتفالية وأن يقيم حاجزا خفيا من الانبهار بين المتفرج والممثل يتعذر فى ظله تحقيق الاستجابة المسرحية التى تميز هذه العروض والتى تعتمد أساسا على المشاركة بين المتفرج والممثل فى صياغة العرض ورسالته ٠

لهذا اختار « أبو بكر خالد » مجموعة رائعة من شباب مسرح الغرفة هم عايدة فهمى وسامى عبد الحليم وزين نصار وهشام جاد الذين يثبتون فى العرض تلو العرض مقدرتهم الفنية العالية وعشقهم العميق المبهج لفن المسرح ٠

راكبو البحر .. من دبلن الى رمسيس

وسط أمواج الضجيج وهدير الزحـام فى شـارع رمسيس تقف جزيرة صغيرة اسمها مسرح الغرفة ، اذا التجأت اليها لفتك أمواج من نوع آخر ، وتردد فى جنبات سمعك وقلبك هدير البحر ، وحسبت نفسك لوهلة واحدا من سكان تلك الجزر البعيدة المتناثرة فى المحيط قرب الشاطىء الغربى الأقصى لأيرلنده ــ جزر (آران) .

فمسرح الغرفة دائم التجديد والحيوية ، قد اختار أن يقدم لنـا هذا الأسبوع واحدة من أرق واعنف المسرحيات العالمية ذات الفصـــل الواحد هى مسرحية « راكبو البحر » للكاتب المسرحى الأيرلندى (جون ميلينجتون سينج) ، الذى يرتبط اسمه بالحركة المسرحية الأيرلنديـة فى أوائل هذا القرن ــ تلك الحركة التى حاولت أن تبعث الروح القومية عن طريق الفن المسرحى ، وأن تجد الهوية الحقيقية للمسرح الأيرلندى عن طريق العودة الى الجذور ، والى واقع الحياة الشعبية فى أنقى صورة، بعيدا عن تقنيات وشكليات المسرح الأوروبى المتدهور فى القرن التاسع عشر ، فاقتربت من روح الدراما الحقيقية فى عصور ازدهارها ، وحققت المعادلة الصعبة بين المحلية والعالمية ، وحولت الواقع المحلى الشعبى الذى صورته فى أدق تفصيلاته العادية اليومية ، الى أنماط استعمارية شعرية تعبر عن ملامح وجوهر الواقع الانسانى فى كل زمان ومكان . والقارىء الذى يريد أن يعرف المزيد عن هذه الحركة المسرحية يستطيع أن يرجع الى كتاب دراسات فى الأدب المسرحى للدكتور سمير سرحان أو الى كتاب الحركة الدرامية الأيرلندية للكاتبــة (أونا اليس ــ فرمور) . ويعتبر (سينج) أبرز كتاب هذه الحركة وأهمهم اذ أنه الوحيد بينهم الذى أنتج

مسرحا باقيا ، يطبق عمليا وبصورة درامية حية التصورات والنظريات التى طرحها أبو هذه الحركة المسرحية الشاعر (وليام بطلرييتس) ٠

لقد استطاع (سينج) أن يتوصل الى روح المسرح الشعبى الحقيقى ـ المحلى / العالمى الدلالة ـ حين اكتشف أن المسرح الواقعى الذى يتخذ مادته حياة البسطاء وصراعاتهم ويستوحى أنماطه ولغتـــه من واقعهم لا يتنافى مع المسرح الشعرى الذى ارتبـــط فى النظرة الكلاســـيكية والرومانسية معا بالتاريخ والأسطورة من ناحية ، وبالملوك والأمـــراء والأبطال من ناحية ، وباللغة المتسامية عن لغة الحياة اليومية من ناحية ثالثة ٠ لقد وجد سينج فى لغة الفلاحين والصيادين الأيرلنديين لغة حية ، تحفل بالصور والايقاعات الفطرية ـ لغة لم تفسدها آليات الحضارة الحديثة بميلها الى التنميط والتسطيح والكليشيهات ٠ واستطاع من خلال هــذه اللغة ، أن يخلق مسرحيا واقعيا شعبيا شعريا ـ مأساويا كان أم كوميديا .

ان معادلة الواقعية ـ الشعرية ، والمحلية ـ العالمية كانت الانجاز الكبير الذى حققه سينج للمسرح الايرلندى ، وهى معادلة جديرة بأن يتأملهـــا ويهتدى بها كل من يطمح الى خلق مسرح ذى هـوية مصرية خالصة ، لا تنغلق على نفسها فى نهاية الأمر ٠ ومفتاح المعادلة هو تحويل الواقع المحلى فى تفصيلاته وجزئياته الى اســتعارة متكاملة ، لموقف دائم التـــكرار فى وجدان البشرية ٠ فاذا كان المسرح الواقعى الصرف (النثرى ـ التحليلى النزعة) هو « تشبيه » فنى للواقع الحياتى (فى زمان ومكان بعينهما) ينيره ويبرز طبيعته ، فان المسرح الشعرى الحق ليس مجرد مسرح اللغة الفصحى والأوزان والتاريخ والأسطورة ـ بل هو مسرح يحول الواقع الوقتى المعروض الى استعارة شعرية ذات دلالات غنية تحيل الواقع المحدود الى صـورة لاحتمال أبدى قائم فى التجربة الانسانية أو ـ اذا توخينا الدقة ـ فى ذلك الجزء من التجربة الانسانية الذى أسماه الكاتب الألمانى ارنست توللر « بالمحيط التراجيدى للوجود الانسانى » ـ ذلك المحيط الذى تحكمه مفـــارقة الحياة والموت ـ تلك المفارقة التى تظل دائما أبدا خارج حدود الفعل الانسانى الارادى الصرف ـ وبالتالى خارج حدود المتغيرات المحلية والتاريخية ٠

لقد كان المخرج الشاب « سيد خاطر » شديد الجرأة حين اختار هذا النص العالمى البالغ الصعوبة ، ليقدمه فى أول تجربة اخراجية له، وهى جرأة تحسب له لا عليه ـ فالمسرح مغامرة ومخاطرة أولا وأخيرا وصعوبة النص الذى اختاره سيد خاطر ، تكمن الى حد كبير فى تركيبته

الموسيقية المرهفة وفى ايقاع التكثيف الشعورى شديد الحساسية ، الذى يتطلب من المخرج جهدا كبيرا لضبطه ــ ودلك رغم واقعية النص الشديدة فى تصوير الشخصيات والمكان • فالمسرحية تصور يوما فى حياة أسرة ايرلندية بسيطة من الصيادين ، الذين يعيشون بجوار البحر ويتعاملون معه يوميا ، وترتبط حياتهم وأرزاقهم به على المستوى الواقعى ارتباطا مصيريا • ولكن (سينج) يخلق موقفا دراميا ، يكثف هذه العلاقة الواقعية ، بحيث تصبح علاقة الأسرة بالبحر استعارة مجسدة لعلاقة الانسان بالقدر ، والموقف الدرامى ، الذى تنبت منه المسرحية ، يقوم على صراع بسيط وواضح بين الحياة المتمثلة فى الأم ــ واهبة الحياة فى الأسرة ــ وفى ابنتيها ، وبين الموت متمثلا فى البحر الذى يبتلع فى أعماقه ستة من رجال هذه الأسرة ، أما الحدث الدرامى فهو حركة متوترة متصاعدة بين طرفى الصراع ، تبدأ على المستوى الواقعى بالخوف من الموت ، وتنتهى بحدوثه ، وتبدأ على المستوى النفسى برفض الموت ومقاومته وتنتهى بقبوله • وحركة الحدث الدرامى تمضى فى ثلاثة مراحل (أو حركات موسيقية متتالية) تعتمد على مبدأ التكرار مع توسيع حقل الدلالة وتنتهى بمفارقة جوهرها التصالح مع حركة الكون ــ التى هى حركة الأمواج الملاطمة بين شاطئى الحياة والموت •

أما المرحلة الأولى من المسرحية ، فتعرض لنا القوى المشتبكة فى الصراع وهى : ١ ــ غريزة البقاء متمثلة فى الأم التى تكمن فى غرفتها ، تتشبث بأمل عودة ابنها ، الذى تناثرت الشائعات حول غرقه وفى الابنتين اللتين تمارسان الأنشطة اليومية العادية ، من نسج وطهو ــ تلك الأنشطة التى تضمن استمرار الانسان •

٢ ــ قوة الموت متمثلة فى البحر ، الذى ألقى بجثة الى شاطىء بعيد فى الشمال يتخوف الجميع من أن تكون جثة الابن الغائب •

٣ ــ قوة الدين باعتباره عنصر تقنين وتبرير وتفسير للحياة والموت ، وفق قوانين العدل (العقاب والثواب) كما يفهمها الانسان ، وهذه القوة تتمثل فى رجل الدين ، الذين تتحدث عنه الشقيقتان كثيرا فى البداية ، ولكنه لا يظهر أبدا فى المسرحية •

أما النغمة الشعورية السائدة فى هذا الجزء الأول فهى نغمة تتأرجح بين الخوف والرجاء وتنتهى هذه الحركة بأن يتحقق الخوف وينحدر الرجاء ــ اذ تصل الى الأسرة ملابس الغريق وتدرك أنه الابن الغائب • وهكذا تنتهى الحركة الأولى الى تأكيد صراع الموت والحياة بعيدا عن قوانين العدل المتمثلة فى الدين والى انتصار الموت •

وفى الحركة الثانية تظهر الأم لتبدأ جولة جديدة فى صراعها مع البحر ، اذ يصر الابن الوحيد الباقى على ركوب البحر طلبا للرزق - أى لاستمرار الحياة - وتصر هى على أن تبقيه فى البيت ، رغم تأكيد القس لابنتها أن الله لا يمكن أن يقسو عليها ويحرمها من الابن الوحيد الذى تبقى لها • وفى هذه الحركة يكتسب البحر دلالات جديدة اذ لا يظل قوة تدمير فقط وانما تتأكد حقيقته كقوة عطاء أيضا • والنغمة الشعورية التى تسود هذه المرحلة هى الثورة والاحتجاج • ولكن الاحتجاج لايفضى الى شيء اذ تنتهى هذه المرحلة من الحدث بأن يكسب البحر جوله أخرى حين يعود بعض الصيادين حاملين جثة الابن الثانى الذى غرق على مشارف من الشاطئ حين اصطدمت سفينته بأحد الصخور •

أما الحركة الثالثة والنهائية ، فتبدأ بالحزن المفجع ، الذى يفضى الى يأس قانط ، ثم الى مصالحة وتقبل هادئ ، وتنتهى باستمرار الحياة متمثلة فى الأنشطة الانسانية البسيطة من نسج ملابس وطهو طعام - أنشطة البقاء • وفى هذه الحركة تدرك الأم باعتبارها رمزا للحياة ، أن الموت ليس عقوبة يمكن درؤها بالصلاة ، أو أن نثور عليها اذا أصابت بريئا لم يرتكب اثما - بل هو جزء لا يتجزأ من الحياة ، ينبغى أن نقبله دون خوف أو ثورة أو رجاء أو تبرير أخلاقى أو عقلانى • ويتجسد هذا القبول حين يتحد الماء المقدس الذى تنثره الأم على جثة ابنها بماء البحر الذى يبلله •

وقد وفق « سيد خاطر » بالتعاون مع مصممة الديكور « وفاء حليم» الى ترجمة هذا النص الصعب البسيط فى آن واحد الى رؤية تشكيلية ناطقة لا يعيبها سوى بعض الهنـــات التى حاول المخرج أن يعالجها فى العروض التالية مثل لون الفرن الأبيض وكعكة الورق المقوى الفكاهية • ولكنها حتى فى العرض الأول كانت هنات بسيطة سرعان ما ذابت فى ثنايا الرؤية العامة الجيدة التى تقوم على مبدأ المفارقات اللونية الحادة لابراز مفارقات النص • فجدران الغرفة السوداء التى تناثرت عليهـا شباك الصيد البيضاء جنبـــا الى جنب مع ألواح الخشب البيضاء التى استحضرتها الأم لتصنع تابوتا لابنها الغريق والتى استندت الى الحوائط الى جانب شماعـة المـلابس العـادية ، التى تحمـل مـلابس بيضـاء وحمراء وسـوداء خلقت مفارقة لونية « واضحـة » أكـدت مفارقة الحياة والمـوت فى النص • كذلـك ساعـد النول اليـدوى والفرن والاثاث الخشبى البسيط والسلال المتناثرة على الايحاء بالاطار الواقعى للحدث الدرامى دون اغفال البعـــد الاستعارى • وكان لاستخـــدام هـــدير

البحر بصورة دائمة – يخفت ثم يعلو ليخفت مرة أخـرى – كخلفيـة سمعية للأحداث أثر فعـــال فى تأكيد وجود البحر الدائم داخل المنزل الصغير كقوة أساسية فى الصراع ، فكان مثل القس الذى لا يظهـر أبدا غائبا حاضرا داخل البيت الريفى طول العرض ٠ وأبرز سيد خاطر بذكاء حساس ، الألوان الثلاثة التى يلح عليها سينج فى نسيج المسرحية اللغوى – وهى الأسود والأحمر والرمادى ، فالأسود هو الموت ورداء الأم وجدران الحجرة ، والأحمر هو لون الحياة ونار الفرن ولون الفرس التى سيبيعها الابن للارتزاق فى السوق البعيد ، وهو لون خيوط النسيج على النول اليدوى والرمادى هو لون البحر المريد وقميص الابن الغارق وشال الأم وشعرها ثم أضاف سيد خاطر لمسة ذكية من عنده لتأكيد مفارقـــة الحياة والموت حين غطى جثة الابن فى الحركة الثالثة من المسرحية بوشاح أحمر قان ، بينما كانت الأم تنثر عليه الماء المقدس كرمز للمصالحة – أو قبول مفارقة الحياة والموت ٠

واستعان « سيد خاطر » بشباب مسرح الغرفة المخلص الواعـد فأكدت « عايدة فهمى » موهبتها الأصيلة التى تؤهلها لأن تصبح بصوتها وحضورها المسرحى القوى سميحة أيوب المستقبل وشـــارك الجميع – نبيلة حسن ونجاة على وجمال غنيم وعادل على وعواطف عبده – فى تقديم عرض جيد سلس دون أبهار أو مبالغات أدائية ٠

رسائل من اشبيلية

بعد عدد من العروض التجريبية الناجحة التى قدمها لنا المخـرج والناقد المسرحى أبو بكر خالد فى مسرح الغرفة (ذلك المعمل المسرحى النشط الذى يحتضن التجارب والمواهب الجديدة ويرعاه بايمان واخلاص الفنان عبد الغفار عوده) يقدم لنا أبو بكر خالد عرضه الجماهيرى الأول الذى اختار له آخر نص أبدعه الفريد فرج بعنـوان « رسـائل قاضى اشبيلية » ٠

وفى هذا النص المسرحى نلمح نفس الصـيغة المسرحيـة التى استخدمها الكاتب بنجاح من قبل وهى توظيف التراث العربى لطـرح رؤية فكرية طرحا تعليميا يحقق فيه الجانب التراثى البعد الجمـالى اللازم للامتاع الفنى ٠ ويلتزم الفريد فرج فى هذا النص بالبناء الملحمى ليعود بالملحمية التى اصولها الشرقية التى اعترف بها بريخت نفسـه فيقدم بناء يقوم على الطرح التمثيلى لثلاثة حواديت يستلهمها الكاتب ـ كما يقول فى مقدمة النص المنشور ـ من قصص ألف ليلة وليلة ، ويربطها خط سردى يؤكد القضية الأساسية التى تمثل الحواديث الثلاثة أوجهها المنوعة ٠

والقضية الأساسية التى يطرحها القاضى فى البداية ويمهد بهـا سردا وتقريرا لرسائله أو حواديته التى تتجسد أمامنا تمثيلا هى قضية القانون والعدل ٠ وتمثل كل قضية من القصص الثلاثة تنويعة فكرية وفنية على هذه الفكرة الأساسية التى تتمحور بدورها حول فكرة الملكية القانونية فى مقابل شرعية الملكية ـ فالقصة الأولى تنتمى فنيا الى فصيلة قصص العجائب والغرائب الشعبية (مثل قصة البساط الطائر أو جنى القمقم) اذ تصور حطابا فقيرا يحتطب سرا فى غابة أمير من الأمـراء

ويصطدم فأسه بحلقة معدنية تقوده الى مكان مسحور فى باطن الأرض يتحول فيه التراب الى كباب ويكتشف فيه فتاة جميلة ــ فلاحة ــ اختطفها جنى مارد ليلة زفافها وسجنها هناك ٠ ويقع الحطاب فى غرامها ويقضى عمره يحفر الأرض ليبحث عنها بعد أن جبن وتركها وفر حين فاجأهما المارد ٠ وتتطور القصة تطورا استعاريا تتوحد فيه الفلاحة السجينة بالأرض سجينة الاقطاع ، والمارد بمالك الأرض ــ الأمير الاقطاعى ، والحطاب بالمزارع الذى يعشق الأرض ويخدمها ويرويها عرقه بينما ينكر عليه قانون الملكية فى ظل الاقطاع حقه فى خدمتها وحبها وملكيته الشرعية لثمرة كده ٠ وتطرح القصة ٠ من خلال هذا التوحيد الاستعارى قانونا عادلا للملكية فى مجابهة القانون الظالم الذى يقوم على الارث وهو الملكية بحق الحب والعمل ٠

أما القصة الثانية فتنتمى الى فصيلة النادرة الواقعية المسلية ونتنقل فيها من عالم الفلاحين والنظام الاقطاعى الى عالم التجارة والنظام الرأسمالى ٠ فالتاجر سهيل القادم من غرناطة يحمل رسالة من صديق الى التاجر أبى صخر فى أشبيلية ٠ وبدلا من أن يكافىء بالراحة والطعام بعد رحلة شاقة يتحفه أبو صخر بقصص مغامراته فى عالم التجارة والصفقات ليسليه ــ عملا بالمثل الشعبى القائل « لاقينى ولا تغدينى » الذى يستخدمه الفريد فرج هنا استخداما معكوسا بالغ الفكاهة اذ أن قصص أبى صخر لا تسلى الضيف بل تصيبه بالهلع والذعر فهو يكتشف منها أن مضيفه ليس بشرا بل « عقابا يسقط على الجثث أو من على من به الرمق فيجهز عليه وينهش لحمه » ٠ وحين يمثل أمام القاضى ليطلب القصاص العادل من هذا الانسان العقاب يجد أن القوانين الرأسمالية التى تضمن حرية البيع والشراء دون أية ضوابط أخلاقية تحمى حق العقاب فى نهش جثث ذوى الحاجة ٠

وفى القصة الثالثة التى تنتمى الى فصيلة القصة الواقعية التى تقوم على لغز ــ لغز الجوهرة ولغز مرض التاجر نور الدين بعد بيعها ــ يبرز المؤلف قضيته الى السطح مستخدما الجوهرة التى يتنافس اثنان على شرائها بأعلى الأسعار رغم أنها حلية بخسة الثمن مما يرتديه الأطفال ليبلور من خلالها القانون العادل للملكية الذى يدعو اليه وهو قانون الحاجة ــ المادية أو المعنوية ــ الذى يحدد بدوره القيمة الانسانية الحقيقية للسلعة لا قيمتها التجارية القائمة على العرض والطلب ٠

والى جانب الوحدة الفكرية التى تتمتع بها المسرحيـة ـ اذ تدور القصص الثلاث على محور واحد هو قانون الملكية ـ يحقق الفريد فرج لمسرحيته قدرا كبيرا من الترابط الفنى الداخلى · فرغم ان كل قصـة تبدو لاول وهلة وحدة مكتملة لا يربطها بالقصتين الآخرين سوى الخط الفكرى ، تتصل هذه القصص الثلاث بعضها بالبعض عن طريق موتيفات متكررة دالة · فصورة العقاب الخرافى ـ وحش الطير ـ الذى يختطف الفتاة (الأرض) ويسجنها أعلى جبل البركان ثم يمسخها عجوزا حين تغضبه ـ هذا العقاب الخرافى يتجسد فى القصة الثانية عقابا واقعيا فى شخصية التاجر أبى صخر ثم يتحول مرة أخرى الى عقاب رمـزى واسع الدلالة فى حديث المعلم الى الدجاجات ـ كذلك ترتبط القصة الثانية بالثالثة من خلال التقابل بين الفتاة التى تبيع جواهرها القيمة بثمن بخس لتحصل على قيمة أعلى هى الشفاء والأميرة الهندية التى تبحث عن جوهرة بخسة الثمن عظيمة القيمة اذ يكمن فيها شفاؤها · والمسرحية فى مجموعها تقيم نسقا يعتمد على التحول الدائم من السرد الى التمثيل الى السرد ، ومن التجريد الى التجسيد الى التجـريد ، ومن التعميم الى التخصيص الى التعميم مرة أخرى ·

وقد التزم أبو بكر خالد فى عرضه بنفس روح البساطة الممتنعة وخفة الروح والايقاع السريع الذى يميز النص ، ونجح فى ترجمة الكثير من المعانى المنطوقة فى النص الى استعارات مسرحية مرئية لتعميق البعد الشعرى الجمالى فى النص وابراز دلالاته فنجده فى المشهد الأول بين القاضى والسلطان يؤكد بذكاء شديد عجز العدل أمام قانون السلطـة فيجعل القاضى (رمز سلطة القانون) يجلس على كرسى ذى عجلات عاجزا عن تحقيق العدل فى مواجهة الحاكم (رمز قانون السلطة) الذى يحمل حربة نافذة يلوح بها بينما يتحدث بنبرة وعيد وتهديد لا تخطؤها أذن ويدور حول القاضى كعقاب يوشك أن ينقض على ضحيته · ولا يبرح الفنان الكبير محمد السبع الذى يؤدى دور القاضى باقتداره المعهـود وصوته العريض الرخيم المؤثر ـ لا يبرح هذا الفنان مقعده المتحرك طول المسرحية مؤكدا بين الفقرة التمثيلية والأخرى فى هذه الصورة المسرحيـة البليغة عجز القانون وشلله ·

وعمق المخرج عنصر المواجهة بين القوى المختلفة المتصـارعة فى قضية قانون الملكية وشرعيتها طول المسرحية عن طريق توزيع الأدوار وفق المبدأ الذى يحكم تشكيل المسرحية وهو الوحدة من خلال التنوع اذ خصص ممثل واحد لكل قوة من قوى الصراع فى القصص الثلاث فجعل مفيد

عاشور يؤدى أدوار السلطة المختلفة فى كل القصص ، وشهاب ابراهيم أدوار الخادم أو التابع ، وخالد النبوى أدوار الدليل والمحتسب — أى الوسيط أو السمسار ، بينما يمثل الضمير الواعى للمواطن العادى الباحث عن العدل أبدا ، المرتطم بصخرة قانون السلطة أبدا ، الممثل الموهوب القدير زين نصار ، وتمثل الحلوة الواعدة الصغيرة ندى القيمة المغتصبة بكل تنويعاتها فى القصتين الأولى والثانية •

وأبرز المخرج الروح الملحمية للنص حين أضاف أغنية البداية والنهاية التى تصل الماضى بالحاضر والقرن العاشر بالعشرين ثم أكدها باستخدامه لاسلوب الكاريكاتير بخفة ظل وفاعلية خاصة فى القصة الأخيرة فى مشهد السوق الذى حول فيه ندى الى ببغاء انسانى ليقول من خلال هذه الصورة المسرحية أن لغة السوق ما هى الا لغو يبتعد عن المنطق السليم والحكمة ، ثم فى مشهد لقاء الأمير بنور الدين اذ حول الأمير الى صورة كاريكاتيورية مضحكة للسلطة الفاسدة المنتفخة ، ثم فى مشهد علاج نور الدين الذى سخر فيه من وسائل التسلية التافهة الهروبية التى يلجأ اليها الناس هربا من مواجهة المشاكل الحقيقية اذ جعل ندى تقرأ نوادر جحا لتسلى المريض من كتاب ميكى جيب •

وتجلت جرأة المخرج وشجاعته فى استغنائه التام عن الديكور فترك المسرح خاليا الا من النجمة العربية التى تحتل منتصف الخلفية طول العرض مع الاستعانة ببعض موتيفات الديكور الواقعية مثل مقعد أو باب كلما احتاج الأمر • وقد حقق هذا التصرف للعرض قدرا كبيرا من السيولة والتدفق والحيوية كما أفسح المجال للاضاءة لتلعب دورا دراميا وجماليا فى العرض دعمته الفواصل الموسيقية التى ألفها عبد المنعم البارودى وثراء الألوان وتناسقها فى الأزياء التى صممها (كما صمم الديكور) • الفنان حسين العزبى •

وعلينا أن نشكر لهذا المخرج الموهوب الشاب اختياره الموفق لممثليه من شباب مسرح الغرفة ومعهد الفنون المسرحية فقد أدهشنا زين نصار بقدرته التمثيلية والصوتية العريضة التى جعلته ينتقل من دور الى دور باقناع واقتدار وأبهجنا حضور ندى الواضح وخفة ظلها وموهبتها المتفتحة ، وأثبت كل من عبد العزيز عيسى وكمال سليمان وشهاب ابراهيم وخالد النبوى وأحمد عبد العزيز ومفيد عاشور وياسر عبد العظيم تمرسهم فى فنون الأداء الصوتى والحركى — وأدار العرض مجموعة من

الشباب نذكر منهم أيمن سلامة وهدى أبو الليل واكرام عبد الله فحققوا قدرا من الانضباط والسلالة قد لا يتوفر فى عروض أخرى ٠

وأخيرا فان هذا العرض الذى يقدم على مسرح السلام تحت مظلة المسرح المتجول لفترة قصيرة يجوب بعدها البلاد - هذا العرض يثبت لنا مرة أخـــرى أن مصر تزخر بالمواهب الشابة التى تمتلك قدرا من التمرس والاخلاص والحماسة قد لا تجده فى العديد من الممثلين الذين يتمتعون بالشهرة وتسلط عليهم الأضواء ٠

يعقوب صنوع وتاريخ المسرح المصرى في الغرفة

بعد عرض **الجذور** الذى رصد لنا بصورة سريعـــة بعض أنماط الفرجة الشعبية فى المجتمع المصرى على طول تاريخه العربى ــ من الحكواتى والقرداتى ، وخيـــال الظل والأراجوز الى شاعر الربابة أو الراوى ، والمحدث ، والمحبظين والحاوى ، وبعد عرض أرزة لبنـــان ، الذى عرض لمحاولات مارون النقاش نقل المسرح الغربى الى العـــالم العـــربى وانتقدها بدعوى أنها عاقت تطور المسرح العربى من أصوله الشعبية يقدم لنا مسرح الغرفة ــ ذلك الفرع النشط من المسرح المتجول ــ عرضه الثالث فى هذه السلسلة المسرحية بعنوان **ليالى صنوع** ٠

ومما لاشك فيـــه أن مشروع التأريـــخ الدرامى للمسرح المصرى فى سلسلة من العروض ــ أو القراءات الدرامية كما يحلو للأستاذ عبد الغفار عوده تسميتها ــ هو فكرة جديرة بالتشجيع والتقدير ٠ غير أن تخطيط هذا المشروع وتنفيذه جاء دون مستوى الفكرة العظيمة التى يقوم عليهـــا وهى تعريف المتفرج العادى بتاريخ المسرح المصرى ٠ ونستطيع أن نحصر العيوب التى شابت تنفيذ هذا المشروع فى عروضه الثلاثة التى شاهدناها حتى الآن فى النقاط التالية :

١ ــ تفـــاوت القيمة الفنية لهذه العروض تفـــاوتا كبيرا ومقلقا من شأنه أن يزيف الصورة التاريخية التى يسعى المشروع لتكوينها ٠ فاذا قارنا على سبيل المثال شخصـــية مارون النقاش فى عرض **أرزة لبنـــان** بالتصوير الباهت لشخصية يعقوب صنوع فى العرض الذى يحمل اسمه نجد أن التفوق الفنى للعرض الأول يترك أثرا أعمق فى النفس من شأنه أن يخلق انطباعا فى نفس المتفرج ، الذى يجهل تاريـــخ المسرح المصرى ، بأن مارون النقاش أهم فى تاريخ هذا المسرح من يعقوب صنوع ٠

٢ ــ غياب الموضوعيــة التاريخيــة فى بعض الأحيان مما يؤدى الى درجة من التناقض الفكرى • ان المشاهد للعروض الثلاثة لايملك الا أن يخلص الى وجود توجه فكرى معين يبطن عرض التاريخ • ويتضــح هذا التوجه الفكرى بصورة خاصـــة فى عرض **أرزة لبنان** الذى يبرز رفض القائمين على هذا المشروع لأشكال وتقنيات المسرح الغربى ، ودعوتهم الى استنبات مسرح عربى الشكل والهوية من أشكال الفرجة الشعبية الموروثة• وقد نتفق مع مسرح الغرفة فى دعوته هذه أو لانتفق ، وقد نجد فيهـــا محاولة لتأكيد الهوية والبحث عن الذات العربية وقد ننتقد فيها الدعوة المضمرة للانغلاق الثقافى والنعرة القومية • ولكننا فى كل الأحوال ينبغى أن نسجل أن مسرح الغرفة حين يدعى أنه يعرض لتاريخ المسرح المصرى عرضا موضوعيا ثم يسخر عروضه لخدمة دعوة معنية فانه بذلك يحيد عن هدفه فى تقديم هذه العروض ، خاصة وأنه يؤكد أن عروضه هذه ليست مسرحيات بالمعنى المألوف ــ أى ليست ترجمة دراميـــة لتفسير خاص للتاريخ من قبل مؤلف ــ بل قراءات درامية تسعى الى تســجيل موضـــوعى للتاريـــخ عن طريق التمثيل تارة ، والتقرير التســـجيلى تارة أخرى •

وقد أدى هذا التوجه الفكرى المضمر فى العروض الى وقوع المشروع فى نوع من التناقض • اذ بينما نشعر فى العروض الثلاثة بالحاح الدعوة الى رفض المسرح الغربى نجد أن تاريخ المسرح المصرى كمـــا يتضح فى العرضين الثانى والثالث هو تاريخ محاولة ارســاء ملامح المسرح الغربى فى العالم العربى ، وخلطها بالأصول المسرحية الشعبية •

٣ ــ أما العيب الثالث الذى نلمحه فى هذه العروض ، وخاصـــة العــرض الأخــير ، فهو عدم توخى الدقة العلميــة فى المادة التاريخيـــة المعروضة ، أو الاقتصار على زاوية واحدة دون الالمام بالزوايا الأخرى ، مما يؤدى الى تقديم صورة باهتة ناقصة من الوجهة التاريخية •

ان القارىء لحيـــاة يعقوب صنوع ودوره فى تاريـــخ المسرح بـــل والثقافة المصرية لا يلبث أن يدرك فقر الصورة الدرامية التسجيلية الباهتة التى أعدها الأستاذ منصور المهدى • ان حياة يعقوب صنوع جديرة بأن تشكل عملا دراميـــا تسجيليا كبيرا ، فهى تمثل تفاعل وجدان مصرى متوثب مع فترة من أثرى فترات التاريخ المصرى • لقد كانت فترة حــكم اسماعيل بكل ايجابياتها وسلبياتها حلقــة هامة فى تاريخ التحــديث الحضارى الذى بدأ بالحملة الفرنســـية • وكانت فترة تعج بالتغيرات والصراعات الدراميــة ــ مثـــل كل فترات الانتقـــال وبينما كان الخديو

اسماعيل يسعى الى التحضير والتحديث المادى كان الشيخ جمال الدين الأفغانى يمارس التحضير الثقافى ، فشهد هذا العصر حركة التنوير فى الأزهر التى قادها الشيخ محمد العباس ، والتى سمحت لشيخ أزهرى بأن يكتب مسرحية ــ **هى ليلى** ــ التى مثلها يعقوب صنوع ، كما شهد « محفل التقدم » و « جمعية محبى العلم » وغيرها من الحركات التقدمية التى تبلورت فى ظهور الصحافة المعارضة بصورة ملموسة فعالة ٠ وكما شكلت الصراعات والتناقضات العميقة ــ الحضارية والسياسية ــ تاريخ هذه الفترة ، شكلت أيضا تاريخ يعقوب صنوع الشخصى والمسرحى ٠

لقد كان يعقوب صنوع على علاقة وثيقة بقطبى ذلك العصر ــ أى اسماعيل والأفغانى ، كذلك كان له تاريخ طويل فى الهجوم على الانجليز كما يتضح من كتاباته النقدية الساخرة بعد المنفى (١٩٣ محاورة سياسية واجتماعية ، و ٨ نوادر و ١٧ لعبة تياترية) التى تعرض فيها لهزيمة عرابى ، والحملة على السودان ، وحرب البوير ، وديون مصر والحيل الانكليزية لكسب الأموال ، وغيرها من أحداث الساعة كذلك تعرض صنوع فى مسرحه للانقسام الناتج عن غزو أنماط السلوك الأوروبى للحياة المصرية وخاصة فى مسرحية **آنسة على الموضة والأميرة الاسكندرانية** ــ ورغم تأثره الشديد « بشكليات » المسرح الغربى ، وسعيه الى محاكاتها بهدف ارساء نوع من الاحترام لفن المسرح ، فقد كان مسرح يعقوب صنوع فى جوهره محاولة لتطوير الأنماط الدرامية التى نجدها فى عروض خيال الظل ، وبابات ابن دانيال ، وعروض الأراجوز الشعبية ٠ كذلك احتفظ يعقوب صنوع فى مسرحه بعنصر أساسى من عناصر الفرجة الشعبية وهو عنصر الارتجال الذى يتضح فى استعداده لتغيير نهايات مسرحياته بناء على طلب الجمهور ــ كما حدث فى مسرحية **آنسة على الموضة** ــ اذ احتج الجمهور على ترك البطلة « صفية » أو صفصف دون زوج عقابا لها فى النهاية فغير صنوع النهاية ووجد لها زوجا ٠

لقد ركز العرض فى مجموعه على علاقة صنوع بالخديوى اسماعيل متجاهلا علاقته بالانجليز من ناحية وبالأفغانى ورواد الثقافة القومية المستنيرة من ناحية أخرى ، اذ لم ترد علاقة صنوع بالأفغانى سوى فى جمل مقتضبة عابرة ، كذلك احتلت « يهودية » صنوع مكانا بارزا فى العرض فأحسسنا وكأن العرض يحاول الاعتذار للمصريين عن ديانة هذا المصرى المولود فى حى باب الشعرية (رغم أصله الايطالى وديانته) وهو اعتذار لا مكان له فى بلد لم تعرف التحيز العنصرى أو الدينى فى تاريخها الطويل وتفخر دائما بسماحتها وسعة صدرها ٠ كذلك استند العرض فى تناوله لمسرح صنوع الى مقولة تثير العديد من علامات الاستفهام وهى

انفصاله التام عن التراث الشعبى المصرى والعربى ـ وهى مقولة أبسط ما يمكن أن نقوله عنها أنها عشوائية ومجحفة وبعيدة عن الدقة العلمية · أضف الى ذلك أن العرض أغفل دور صنوع باعتباره أول رائد للمسرحية المكتوبة بالعامية ، وذلك حين أغفل تماما نوادره وحوارياته ولعباته التياترية المنشورة · ان هذه الأعمال التى كتبها صنوع فى المنفى تضعه فى التيار الأساسى للأدب الشعبى العربى والعامى ، ويتضح لنا هذا فى تأثره بكتاب « الفاشوش فى حكم قراقوش الذى ألفه الأسعد بن مماتى ـ اذ أطلق صنوع على واحدة من لعباته التياترية المنشورة اسم « حكم قراقوش » ، وفى اقتراب صورة الفلاح المصرى كما ترد فى هذه الأعمال المنشورة من صورة الفلاح كما وردت فى كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبو شادوف » ليوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربينى · ان قصيدة الشربينى العامية التى تجىء على لسان الفلاح أبو شادوف بن أبو جاروف بن شقادق بن لقالق ـ أو قيل أبو شادوف بن بردع بن زوبع بن بحلق ـ من قرية « شمرلى وطاطى » ـ هذه القصيدة العامية الفكهة تبطن صورة الفلاح المصرى كما تجىء فى كتابات صنوع العامية المنشورة ·

ان عظمة يعقوب صنوع الحقيقية تكمن فى محليته الشديدة ـ التى يرمز اليها انتصاره للعامية المصرية ـ وفى عالميته الواعية التى تتجلى فى اقتباسه من المسرح الغربى تلك العناصر المتكررة فى تاريخ الانسانية وخاصة فى الأدب الشعبى العالمى · ان قيمة التسلق الاجتماعى والنعرة الطبقية التى نجدها فى **الأميرة الاسكندرانية والتى تذكرنا بمدرسة الفضائح لشريدان أو الزوجة الحكيمة** لجلدونى هى قيمة متكررة فى التجربة الانسانية نستطيع أن نجد لها نماذج فى الأدب الشعبى المصرى· كذلك تمثل قيمة الغزو الثقافى والتناقضات السلوكية التى تتبعه والتى استقاها صنوع من **متحذلقات** موليير قيمة عالمية الدلالة · لقد كان صنوع يختار من المسرح الأوربى التيمات العالمية الدلالة المتطورة من المسرح الأوربى الشعبى المرتجل ويصيغها فى مسرحيات تجمع بين التراث المحلى والأوربى · فكما تذكرنا مسرحياته الستة التى جمعها الدكتور محمد يوسف نجم (**بورصة مصر** ، **العليل** ، **أبو ريده وكعب الخير** ، **الصداقة** ، **الأميرة الاسكندرانية** ، **الدرتين** ، ونشر معها د· نجم حوارية **السواح والحمار**) بموليير فى فرنسا ، وشريدان فى انجلترا ، وجلدونى فى ايطاليا (انظر **مسرح يعقوب صنوع** من تأليف نجوى ابراهيم عانوس ـ الفصل الثالث ـ الهيئة العامة للكتاب) تذكرنا هذه المسرحيات أيضا ببابات ابن دانيال وحواديت الأراجوز الشعبى ، بل ان شخصية الدلالة

فى مسرحية **أبو ريده** تمثل امتدادا طبيعيا لشخصية الخاطبة أم رشيد فى بابة طيف الخيال لأبى دانيال ٠

ان عرض **ليالى صنوع** الذى أعده وأخرجه منصور المهدى بتكليف من عبد الغار عوده (فى عجلة ملموسة ــ كما نرى) ينقسم الى جزئين دون فاصل ٠ أما الجزء الأول فيصور البدايات من خلال مسرحية **راستور وشيخ البلد والقواص** وعلاقة صنوع بالخديو اسماعيل وخورشيد باشا ، بينما يركز الجزء الثانى على المنفى باعتبـاره النهـاية ويعرض جزءا من مسرحية **أبو ريده وكعب الخير** ٠ وبين الجزئين يقـوم المعـد ــ المخـرج باستدعاء أو استحضار شبح يعقوب صنوع ليدافع عن مصريته وليعجب من تقدم المسرح المصرى ٠ ويتخلل الجزئين ما يمكن أن نسـميه تجاوزا بشرائح وثائقية لاتعدو أن تكون جملا تقريرية تحوى تواريخا أو صورا ــ لانكاد نستبينها ــ لقصر أو سفينة أو للخديوى ــ كلهـــا معروضـــة على شاشة « مكرمشة » بالغة القبح ٠

وتكمن القيمة الايجابية الأساسية لهذا العرض فى ممثليـه ٠ فقد أقنعنا أداء على خليفة ــ رغم الاعداد ــ بحقيقة يعقوب صنوع وأهميته ، وكان حسن الديب فى أدواره المتعاقبة شعلة متوهجة من الأداء الكوميدى الحساس ، كذلك تألق كل من أحمد صادق وناهد اسـماعيل وطلعت مصباح والبربرى الأصيل سيد رؤوف ٠

ورغم كل هذا النقد أو « النكـد » الذى ينبع حقيقـــة من حبنـا وتشجيعنا لمسرح الغرفة علينا أن نعترف بالجهد المخلص الذى يبطن كل أنشطة هذا المسرح الحى الصغير وأن نحيى خياله الخصب الخلاق الذى لا يفتأ يبحث عن التجربة المسرحية الجديدة الشجاعة والطموحة ٠

في المسرح القومى

بالعتبة

ايزيس
فى افتتاح القومى

فى مظاهرة حكوميــة كبيرة افتتح الرئيس حسنى مبارك المسرح القومى بعد التجديدات والاصلاحات التى استغرقت عدة سنوات وتكلفت عدة ملايين ٠ والنتيجة ؟ بهرجة خارجية تخفى قدرا كبيرا من « الطسلقة » يلمسها الزائر فى الأبواب التى تقـاوم الفتح والاغـلاق بعنف ، ودورات المياه التى بدأت تتهاوى وهى لم تستخدم بعد ، وفى نظام الصوتيـــات البدائى الردىء الذى لا يسمح للمتفرج فى آخـر صـالة العرض الصغيرة (التى تقـلصت بمقـدار عــدة صفـوف) بأن يسـمع ما يدور على خشبة المسرح ، وفى مناحى أخرى كثيرة حاولوا اخفاءها تحت طبقـات من السجاد السميك السوقى اللون ، الذى لا يخدم غرضا اللهم سوى « كعبلة » المتفرج وهو يخطو فى الظلام أو « كتم » الصـوت زيادة فى الحيطة حتى لا تصل الكلمات الى المتفرج « الغلبان » الذى لم يستطع أن يدفع أكثر من ثلاثة جنيهات كاملة ليدخل المسرح ــ وكنا نتصور أن جزءا من الملايين سينفق فى ادخال نظام صوتيات متحضر لهذا المسرح العريق ٠

وكانت مسرحية الافتتاح هى ايزيس الحكيم التى حولها كرم مطاوع الى أوبريت ذكرنا أحيانا بالاستعراضات الغنائيــة التى كان المرحــوم فريد الأطرش يختم بها أفلامه ويطلق عليهــا مجازا اسم « أوبريتـات » ــ وخاصة أوبريت « بساط الريح » الشهير الذى ينتقل فيه بفرقته من الراقصين بين البلاد العربية ، وفى أحيـــان أخـرى استحضرت أشـعار صــلاح جاهين العامية ، وموسيقى وايقاعات هــانى شــنودة ، وأداء سهير المرشــدى الغنــائى ــ اذا جاز لنا أن نطلق عليه هذا التوصيف ــ اسكتشات سعاد حسنى فى المسلسل التلفزيونى « هو وهى » ٠ ولا ندرى

لماذا تصر ممثلة قديرة مثل سـهير المرشدى على الغنـاء دون دراسـه « سولفيج » ٠

وقد حـاول كرم مطاوع فى التحامه مع نص الحكيم الذى يطرح أساسا قضية الحكم من خلال عدد من الصراعات المتشابكة (بين المثاليـة والواقعية ، بين رجل العلم ورجل السياسة ، وبين الغاية والوسيلة) ـ حاول كرم مطاوع أن يضفى على النص رؤيته الخاصـة فى معنى ودلالة أسطورة ايزيس ـ كما صاغها المؤرخ الاغريقى بلوتارخوس الذى اعتمد عليه توفيق الحكيم (حيث ان النصوص المصرية التى وصلتنا لا تذكر شيئا عن قصة التابوت الذى حملته مياه النهر والبحر وبداخله أوزوريس حتى وصل الى الشام) ـ فجاء العرض تأكيدا لضرورة الوحدة العربية ٠

ان الرسالة التى يحملها عرض كرم مطاوع تقول بأن الانتماء العربى هو الضمان الوحيد لاستمرار القيم الأساسية التى تشكل الأصـالة فى الوجدان المصرى ـ أى قيم العمل والعلم والخير التى يجسدها أوزوريس فى المسرحية والأسطورة معا ٠ فعندما يتهدد الفساد السياسى ، متمثلا فى الأخ (تيفون) (وهو الاسـم الذى أطلقه بلوتارخوس الاغريقى على (ست المصرى) ـ عندما يتهدد الفساد السياسى هذه القيم فان الوجدان العربى (متمثلا فى ملك ببلوس) يحتضن هـذا القيم ، وينصرهـا ، ويضمن لها البقاء ٠

ولابراز هذه الرؤية أضـاف كرم مطـاوع قصة التجاء حورس الى مملكة ببلوس ـ رمز العالم العربى فى المسرحية ـ وزواجه من نـور ابنة هذه المملكة ٠ فمملكة ببلوس تحفظ أوزوريس لمصر فى البداية ، ثم تنتصر لأبنه حورس وتعيده الى عرش مصر فى النهاية ٠

كذلك حاول كرم مطـاوع ربط نص الحكيم (١٩٣٠) بالواقـع العربى المعاصر بحيث تحمل رؤيته تعليقا غير مباشر على علاقة مصر بالعالم العربى الآن ، وبعد كامب ديفيد ، وذلك عن طريق اقحام اللغـة العامية المصرية والشامية فى أشعار صلاح جاهين على نص الحكيم ٠ ولكن خلط العامية ـ التى بالغ صلاح جاهين فى عاميتها ـ بفصحى الحكيم نتج عنه فى مواطن كثيرة نوع من المفارقة التى تثير الضحك والسخرية أكثر من أى شىء آخر ـ كما يحدث على سبيل المثال فى مشهد « الندب » و « التعديد » الذى ترفع فيه ايزيس عقيرتها مغنية :

م المنحـر للمنحـر

قتلوا الراجـل السـكر !!

وأخيرا نرجو أن نلفت نظر الأستاذ كرم مطاوع الى أن اللغة المصرية القديمة لم تكن تكتب الحروف المتحركة ، ولهذا فمن المستحيل أن يجزم أحد بالنطق الصحيح لأى اسم مصرى قديم · ان كلمة (أوزيريس) التى يصر على أنها النطق الصحيح للفظة (أوزوريس) الشائعة هى فى حقيقة الأمر النطق الاغريقى لهذا الاسم · ولعل (أوزوريس) أقرب لروح اللغة المصرية من (أوزيريس) التى يصر عليها الأستاذ كرم حيث أن هناك اسم شائع فى الريف المصرى هو « أوسة » الذى يرجع الدكتور عبد العزيز صالح عميد كلية الآثار سابقا أنه تحريف للفظة أوزوريس أو أوزير ·

السلطان فى صندوق الدنيا

بعد غياب طويل يعود « جنتلمان » المسرح المصرى المخرج الجليل الكبير نبيل الألفى ليساهم بفنه الرصين ، وخبرته الطويلة ، وثقافتـه المسرحية العميقة فى اعادة نبض الحيـــاة الى هذا المسرح العتيق ، والى الحركة المسرحية عموما ٠

وقد عاد الألفى الى القومى فى مظاهرة فنية مصطحبا معه نخبة من المواهب التمثيلية الفذة التى افتقدناها طويلا على خشـبة المسرح رغـم تألقها المستمر فى السينما والتلفزيون ٠ وتضم هذه النخبة نور الشريف ، وعايدة عبد العزيز ، وعبد الرحمن أبو زهرة ، وأشرف عبد الغفور ٠

ويرجع الفضل فى عودة الألفى وهذه الطيور المهاجرة الى موطنها الأصلى ـ ولو لفترة ـ الى مسرحية فوزى فهمى الجديدة لعبة السلطان التى يفتتح بها المسرح القومى موســـمه الشتوى ٠ ولعبة السلطان هى المسرحية الثالثة التى يقدمها فوزى فهمى للمسرح القومى بعد عودة الغائب التى مثلها محمود ياسين أمام عايدة عبد العزيز ، والفارس والأسيرة التى قام ببطولتها نور الشريف مع فردوس عبد الحميد ، واستضافها مسرح الجمهورية ابان ترميم المسرح القومى ٠

وتمثل لعبـــة السلطان بداية مرحلة جديـدة فى فن فوزى فهمى المسرحى ، وهى مرحلة يتحول فيها عن المواضـــيع الكلاسـيكية الغربية القديمة (مثل اسطورة أوديب فى مسرحيته الأولى ، وحرب طروادة فى مسرحيته الثانية) وعن شكل المأساة الكلاسيكية الذى التزم به فى كلتا المسرحيتين بدرجة كبيرة ، فى اطارهما العام ، وحاول تطويره ليعرض من خلاله قضايا لها دلالاتها المعاصرة ٠ وفى كل من المسرحيتين نجح المؤلف

الى حد كبير فى كسر جمود الخلفية العقائدية للتراجيديا اليونانية القديمة بحيث جاء بطله التراجيدى حاملا لرسالة فكرية ايجابية (من وجهة نظر المؤلف) تخالف الأنماط الفكرية السلبية السائدة فى عالم المسرحيـــه فنجد بطله (أوديب) فى عودة الغائب ينتصر للوعى ضد سياسة التغييب التى تستند اليها السلطة الحاكمة فى طيبـــة ، ويرفض أن يفقـأ عينيه ويدعو الى تحطيم الأنظمة المتسلطة والهياكل العقائدية التى تساندها ٠ ونجد (هكتور) فى الفارس والأسيرة يدعو لحضـــارة جديدة تقوم على السلام بدلا من الحضارة التى تقوم على أخلاقيـات الحرب والتى تمثلها حرب طروادة ٠ وتقول المسرحية من خلال معاناة هكتور ـ البطل والقائد الحربى الذى يحاول أن ينفصل عن طبقته من النبلاء وعن أيديولوجيتهـا الحربية ـ تقول المسرحية أن الأنظمة الحاكمة كثيرا ما تفتعل الحروب الطاحنة لأسباب تافهة حتى تشغل الشعب المطحون عن مقاومتها وأن العدو الداخلى الحقيقى للشعب كثيرا ما يختلق عدوا وهميا خارجيا يحتمى به اذا أحس بالخطر ٠

وفى كلتا مسرحيتيه السابقتين ينتصر المؤلف لرسالة بطله ويجعلها الكيان الايجابى الذى يواجه سلبيات الفكر السائد فى عالم المسرحية ، ويحول الصراع التراجيدى من صراع بين الفرد والأقدار ـ كما كان فى التراجيديا القديمة بدرجة كبيرة (رغم التفسيرات السياسية الحديثة لها)ـ الى صراع بين فرد ايجابى ومجتمع مضلل ٠ وكذلك أعاد فوزى فهمى تفسير السقطة التراجيدية ـ كما فعـل أســـتاذنا توفيق الحكيم فى الشرق ، وجان بول سارتر فى الغرب ، فى معالجتهما للمواضيع اليونانية القديمة من قبل ، فأصبحت السقطة لاتكمن فى الثورة وتحدى الأقدار والآلهة ، بل تكمن فى المسالمة والتصالح مـع الأوضـاع الاجتماعية والسياسيـة الظالمة ، والعقائد التى تساندها ٠

وفى المرحلة الجديدة التى تبدأها لعبة السلطان نجد فوزى فهمى يشرع فى تجربة جديدة يزاوج فيها بين عناصر من المأساة الغربية ، وعدد من الأنماط المسرحية الشائعة فى التراث الشعبى ، ويتناول من خلال هذه التركيبة الجديدة مواطن من التاريخ العربى ليعيد تفسيرها فى اطار جديد من الدلالة ، هو اطار الحاضر ـ والتركيبة المسرحيـة الجديدة فى لعبة السلطان تحتفظ من المأساة القديمة بالبطل التراجيدى الذى تعذبه حيرته الميتافيزيقية من ناحية ، ومشاكل الحكم من ناحية أخرى ، ثم تستخدم الأشكال المسرحيـــة الشعبية لتدخـل بطـلا جديدا مناف هو الشعب ، أو الجماعة ٠ وعلى عكس المسرحيتين السابقتين لا نجد الجماعة هنا مخدوعة أو مغيبة تنتظر البطل الفرد الذى ينقذها ، بل هو مجموعة واعية مستنيرة ،

وان تك مقهورة ، يجب على البطل الفرد أن يسترشد بوعيها اذا أراد أن ينقذ نفسه من معاناته الفردية العقيمة ٠

ويتحقق التزاوج بين الصيغة الشعبية والصيغة المأساوية فى المسرحية من خلال صيغة المسرحية داخل المسرحية ـ تلك الصيغة التى تنتقل بفن فوزى فهمى المسرحى من عالم المسرحية التقليدية المطعمة ببعض عناصر المسرح الملحمى (كالكورس فى عودة الغائب أو الموتى فى الفارس والأسيرة مثلا) الى عالم المودرنية والميتاثييتر (أو المسرح الممسرح) الذى يعترف بهويته كلعبة ويرفض مبدأ الايهام التام ٠ ويبرز عنصر الميتاثييتر بوضوح فى المسرحية فى تغيير الملابس على خشبة المسرح بصورة دائمة سواء فى المسرحية الخارجية (حين يتقمص صاحب الصندوق وفرقته الشخصيات التاريخية) أو فى المسرحية الداخلية (حين يتنكر جعفر والرشيد فى زى العامة أو حين تتنكر العباسة فى زى جارية) ٠ كذلك يتأكد هذا العنصر فى خلط الأزمنة الذى يمارسه فوزى فهمى بحذق شديد حين يجعل عبد الرحمن أبو زهرة (مهرج القصر فى المسرحية الداخلية وصبى صاحب الصندوق فى المسرحية الخارجية) يتجول بحرية من زمن الى آخر ومن بغداد الى القاهرة بنفس ملابسه مؤكدا عنصر اللعبة المسرحية والبعد عن الوهم الواقعى ٠

والفترة التى اختـــارها فوزى فهمى فى لعبـة السلطان هى عهد هارون الرشـيد ، وهى فترة مثيرة جذابة تعج بالصراعات السـياسية والفكرية ، نسج حولها الخيال الشعبى على مر التاريخ كمـا هائلا من الحكايات والأساطير ٠ ومن خلال علاقة هارون الرشـيد بصديق عمره جعفر البرمكى من ناحية ، وعلاقة جعفر بالعباسة ، شقيقة الرشـيد ، من ناحية أخرى ، ثم علاقة جعفر بصديقه الثائر ـ الأشرس ـ من ناحية ثالثة (وهى المحاور الدرامية الثلاثة التى تشكل المسرحية الداخلية) ثم علاقة كل هؤلاء بالوجدان الشعبى الذى يراقبهم ويتأملهم ويتمثلهم تمثيلا ويحيط بهم ممثلا فى صندوق الدنيـا (المسرحية الخارجية الضاحكة المتأملة) نسج فوزى فهمى نصا تتشابك فيه قضايا الحكم والعدل بقضايا الحب والصداقة ، وتختلط فيه التراجيديا المؤثرة بالكوميديا الفاقعة ٠

لقد ضمن فوزى فهمى نصه الجديد ـ على غير سابق عهده ـ جرعة كبيرة من الكوميديا الساخرة ووظفها توظيفا فاعلا فى نصه من الناحية الفنية والفكرية ليؤكد الطبيعة الميتاتياترية لعرضه ـ أى طبيعته كلعبة مسرحية ساخرة مفتعلة من ناحية ، وليبلور فكرة تأمل الجماعة للتاريخ تأملا واعيا بعيدا عن التوحد العاطفى من ناحيـة أخرى ٠ لقد ارتبطت

الكوميديا دائما بالنقد عن طريق الضحك والابتعاد عن الانفعال العاطفي. لذلك كان من الطبيعي أن تشغل الكوميديا المسرحية الخارجيـــة المتأملة الفاحصة وأن تنحصر الحالة الشعورية المأساوية في المسرحية الداخلية . ان الكوميديا والتراجيديا في لعبة السلطان تمثلان حالتـــان شعوريتان متمايزتان تعبر كل منهما عن موقف انساني وتاريخي محدد : موقف من يعيش أحداث التاريخ وينفعـل بها وينصهر في بوتقتها وهـــو موقف الشخصيات في المسرحية الداخلية ، وموقف من يتأمل التاريخ عن بعد ويتمثله ويتفحصه وهو موقف الشخصيات في المسرحية الخارجية .

وكم كنت أتمنى لو قاوم فوزي فهمي حرفيته المسرحية والمامه التام بقواعد وفنون رسم الشخصية واستغنى عن قيمة علاقة الرشيد بأمه الخيزران من ناحية وبابنه من جاريته من ناحية أخرى . ان هذه العلاقة بشقيها قد تخدم شخصية هارون الرشيد وتساهم في بلورتها بل وتفسير نقائضها وعيوبها لكنها تبدو في ضـــوء الصيغة المسرحية الجديدة التي اختارها فوزي فهمي عنصرا مقحما من المسرح الكلاسيكي ذو البطل الواحد الهدف منه بناء الشخصية المحورية بناء سيكولوجيا محكما وتقديم تبرير مقنع لسلوكها يضمن فهمنا لها وتعاطفنا معها . ان الصراع الفكري الذي تطرحه لعبة السلطان في اطار الصيغة الميتاتياترية ، والذي لاتقل فيه أهمية جعفر أو الأشرس عن هارون الرشيد أو العباسة أو صاحب صندوق الدنيا ، لا يسمح بمثل هذا البناء التقليدي للشخصية ، بل ان هذا التركيز على البعد النفسي لشخصية الهارون دون ســـواها قد أخل بعض الشيء بالتوازن الفني والفكري للمسرحية ، وفي هذا الصدد ينبغي أن نسجل للحق والتاريـخ المجهـود التمثيلي الرائع الذي قام به الفنـــان أشرف عبد الغفور في أدائه لدور الأشرس . لقد نجح هذا الفنـــان في تشبيع دوره الصغير (من ناحية المساحة المسرحية) بكل أهميته الدرامية في بناء المسرحية . فرغم أن حجم دوره اقتصر على مشهدين فقط الا انه نجح في اقناعنا بخطورته كعنصر درامي مهيمن .

وقد تدخل عامل الجذب الجماهيري فأقحـــم على العرض بعض الاستعراضات التي صممها عبد المنعم كامل وكتب موســـيقاها جمـــال سلامة ـ ربما لتجسيد جو البذخ في قصر الرشـــيد . ونجـــح الفنـــان صبري عبد العزيز في تصـــميم ملابس العرض لكن التوفيق لم يحالفـــه تماما في تصميم الديكور الذي كان من الأفضـــــل أن يتجه الى التجريد أو الرمزية والبساطة بعض الشيء حتى نتجنب ذلك الأظـــلام المتـــكرر الممل بين المشاهد الذي أفقد العرض قدرا من سيولته وتدفقه .

محمد علي في قلعة القومي

بعد رحلة كفاح فنية طويلة أثمرت ما يربو على عشر مسرحيات نجح الكاتب المسرحي أبو العلا السلاموني في اقتحام قلعة المسرح القومي الذي يعرض له هذا الموسم مسرحية « رجل في القلعة » ·

وربما لم يكن رجل « قلعة » السلاموني ليصـل الى قلعـة القومي ويفرض سلطانه عليها لولا معونة قلعة أخرى من قلاع الاخراج الشامخة في مصر هو سـعد أردش · ان هذا الفنـان الكبير الذي يجمع بين الخبرة العميقة ، والتجربة العريضة ، والحيوية الفكرية النابضة ، والذي يثبت لنا أن رسوخ القدم لا يعني التجمد أو التوقف عند مرحلة بعينها أو أسماء بعينها ــ هذا الفنان (الذي تقابله دائما في كل العروض الشبابية التي يتابعها بكل حنان الأبوة وحماس الشباب) لا يفتـأ يبحث عن المواهب الشابة في عالم الكتابة المسرحية ليضع ورائها فنه ، ويدفعها الى القمة ، ويثرى حياتنا المسرحية · وهو في هذا الصدد يذكرنا بالمخــرج والممثل المسرحي الانجليزي الدائم الحيوية (لورانس أوليفييه) الذي دفع الكاتب (جون أوزبورن) الى الأمام خطوات حين اختار أن يقوم ببطولة مسرحية له (The Entertainer) ــ وكان (أوزبورن) بعد في بداية الطريق ــ كما يذكرنا بممثل ومخرج انجليزي عظيم آخر هو (جون جيلجود) الذي تحمس رغم تدريبه الكلاسيكي لمسرح (هارولد بينتر) وساهم في بنـاء مجد هذا الكتاب الطليعي الانجليزي ·

ومما لا شك فيه أن عودة سعد أردش الى القومي بعد عودة نبيـل الألفي في عرضه السابق لعبة السلطان يؤكد لنا نجاح سياسة السيدة سميحة أيوب في استقطاب العناصر الاخراجية الكبيرة في المسرح المصري (الى جانب تشجيع المواهب الاخراجية الشابة مثل عصـام السيد الذي استضاف القومي عرضه عجبي على خشبته) ·

وقد اختار سعد أردش لعرضـــه مجموعة من المواهب المتميزة ـ الراسخة والشـابة ـ تجمع يوسف شعبان الذى يقوم بدور محمـد على وسلوى محمود (زوجته) ، ونبيل الحلفاوى (عمر مكرم وصالح حفيد عمر مكرم) ، ومدحت مرسى (ديوان) ، وسـميرة عبد العزيز (زينب شقيقة صالح) ، وخـالد الدهبى (ابراهيم باشـــا) ، وحسن العدل (محروس) ، ورشدى المهدى ، وفايق العزب وغيرهم • وصمم موسيقى العرض الموسيقار الشاب على سعد الذى أثبت شموخ موهبته الموسيقية فى عرض الطليعة العسل عسل والبصل بصـل ، وصمم الديـكورات والملابس الفنانة سامية خفاجى •

والمتتبع لرحلة السلامونى الدرامية يتلمس بوضـــوح معالم رؤية فكرية وفنية متماسكة تستقى مادتهـا من التاريخ المصرى والعربى ، القديم والمعاصر ، الرسمى والشعبى ، وتتشكل بنيتهـا من خلال منطق الجدل الدائم بين طموح الفرد وطموح الجماعة من ناحية ، وبين المثالية المتجردة والذاتية الجامحـــة من ناحيـة أخرى ، وبين المبدأ والتحقيق أو النظرية والممارسة فى ضوء متطلبات الظرف التاريخى من ناحية ثالثة • والجدل الذى تتشكل من خـلاله رؤية السـلامونى الدرامية هو جـدل (أو ديالكتيك) حقيقى لايتخذ صورة الصراع المبسط بين قوتين متنافرتين تنفى أحداهما الأخرى ، بل جدل يسعى الى اتحاد الأضـداد فى صـيغة درامية تقوم على مبدأ المفارقة (التى تجمع بين الشىء ونقيضه فى آن واحد)، وصيغة فكرية ترى الحلم الفردى جزءا مكملا وأساسيا فى الحلم الجماعى ، وترى فى تحقيق حـلم الجماعة الضـمان الوحيد لتحـويل حلم الفرد الى واقع مستمر •

وفى مسرحية « رجل فى القلعة » يحقق السلامونى فى فن الكتابة المسرحية معادلة بالغة الصعوبة هى التوصل الى رؤية انسانية عالمية الدلالة عن طريق المعالجة المتعمقة لتجربة تاريخية محليـة محددة • فالمسرحيـة تعرض لكفاح الشعب المصرى ابان ثورات القاهرة التى أدت الى تنصيب محمد على واليا على مصر فى أوائـل القرن التاسع عشر • ولكن الطرح الدرامى لهذا الكفاح يستدعى بصورة واضحة كفاح الشعب الفرنسى ابان ثورته فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وبصورة مستترة نضال الشعب الانجليزى ابـان ثورته الجمهورية فى النصف الأول من القـرن السابع عشر • كذلك يقيـم النص المسرحى تماثلا مضمرا بين شخصية محمد على ودوره فى تاريخ مصر وشخصية نابليون ودوره فى تاريخ فرنسا باعتبارهما تعبيرا وتجسيدا لنموذج متكرر فى حياة الشعوب هو البطل

الفرد الذى يقود ثورة الجماعة بادىء ذى بدء ثم يحيد به طموحه الفردى وتطلعه الى السلطة المطلقة عن تحقيق دوره التاريخى الواعد • كذلك يقابل النص ضمنا بين دور ومصير عمر مكرم فى علاقته بالأشراف فى مسار الثورة المصرية ، ودور وعلاقة (أوليفر كرومويل) بنواب البرلمان الانجليزى الذين أطاحوا بالملكية ثم أعادوها • اذ بينما يستدعى رفض عمر مكرم تولى السلطة الى الذهن ـ عن طريق التضاد ـ قبول (كرومويل) للسلطة ولمبدأ توريث الحكم لأبنائه رغم رفضه اللقب الملكى ، تمضى الاستعارة المتضمنة فى النص الى مداها فتذكرنا خيانة الأشراف فى مسرحية السلامونى بخيانة البرلمان الانجليزى ونوابه من قادة الطبقة المتوسطة للثورة الجمهورية بعد موت (كرومويل) •

ان هذه الاستعارات التاريخية المضمرة فى النص توسع اطار الدلالة للحدث التاريخى المحلى بحيث يصبح رمزا عالميا لتجربة متكررة فى حياة الأمم والشعوب • وكان السلامونى يصور من خلال الصراع والجدل التاريخى بين عمر منكرم ومحمد على مواجهة فنية خيالية تكسر حدود الفترات الزمنية بين نابليون الفرنسى وكرومويل الانجليزى ومحمد على الألبانى وعمر مكرم المصرى ـ مواجهة تكشف لنا عن طريق المقارنة المتضمنة أسباب تعثر الثورات الشعبية وآليات صعود الحاكم الفرد •

وتنطلق المسرحية شكلا ومضمونا من فكرة استخدام العرض المسرحى الذى يتناول التاريخ (أى استرجاع التاريخ استرجاعا تمثيليا ، مصطنعا ، واعيا ، على بعد زمنى) كوسيلة لاكتشاف التاريخ والوعى به ، وادراك مصدر الخلل الذى أحبط ثورة شعبية رائعة كان من شأنها أن تغير وجه تاريخ مصر • وتتجسد هذه الفكرة مسرحيا فى تكنيك « المسرحية داخل المسرحية » الذى يتشكل من خلاله العرض فالحاكم محمد على يعانى من احساس مدمر بالذنب يكاد يصل به الى حافة الجنون تجاه صديقه الراحل عمر مكرم الذى يطارده طيفه فى صحوه ومنامه • وتقترح الملكة اقامة حفل « زار » لطرد شبح عمر مكرم ، ولكن رئيس الحاشية ديوان يستبدل حفل الزار بحفل تمثيلى يشارك فيه محمد على كمشاهد وممثل فى آن واحد ، ويتم فيه محاكاة الماضى محاكاة واعية مصطنعة تلقى عليه الضوء وتنقل الأوهام والمخاوف المبهمة الى دائرة الوعى والتفسير والفهم •

واستبدال الزار هنا باللعبة المسرحية له دلالته اذ أنه يوضح للقارىء أو المتفرج المعنى الحقيقى لوظيفة اللعبة المسرحية كما يستخدمها

المؤلف داخل المسرحية وخارجها ٠ فالزار (وهو طقس يشترك مع اللعبة المسرحية فى بعض ملامحها) يطهر النفس من توترها وقلقها (أو يطرد الجن فى القول الشعبى) عن طريق المشاركة الوجدانية الكاملة ، والانفعال الحاد ، والاندماج الكامل فيما يدور ــ أى أن الزار حدث مصطنع ــ شبه مسرحى ــ « يطهر » عن طريق تغييب الوعى واثارة الانفعال الحاد ، وهو فى هذا التوصيف يقترب الى حـد كبير من وظيفة المسرح التقليـدى ٠ أما اللعبة المسرحية الواعية التى تسعى الى ايقاظ الوعى بمعنى الأحداث التى تمثلها والتى تحل محل « الزار » المرفوض فتمثل فكرة المؤلف عن المسرح كلعبة هدفها « الاكتشاف » لا « التطهير » ٠

وهكذا تبدأ اللعبة المسرحية داخل اللعبة المسرحية الشاملة ٠ وبينما تمثل « المسرحية داخل المسرحية » رحلة استشفاء من الجنون الى العقل عن طريق التبصر بمعنى الأحداث ومنطقها بالنسـبة لمحمـد على ، تمثل المسرحية كلها (وهى اللعبة المسرحية فى زمن المتفرج ــ الزمن الآتى ــ التى تحمله الى الماضى + اللعبة المسرحية فى الزمن الماضى أو الفترة الأخيرة من حكم محمد على التى تحمـل الأبطال والمتفرجين معا الى ماض أبعد هو بداية حكم محمد على) ــ تمثل المسرحية بمستوياتها الزمنية الثلاثة رحلة استكشاف وتنوير للمتفرج يدرك فيها مصـدرا هاما من مصادر الخلل فى الثورة الشعبية التى تعرض لها المسرحيـة مباشرة والثورات الشعبية الأخرى التى تستدعيها ٠

ومصدر الخلل الذى تفصح عنه المسرحيـة فى مجموعها يكمن فى الفكر الرومانسى أو الموقف الرومانسى من العالم بكل ما ينطوى عليه هذا الموقف من نزعات ايجابية أو سلبية ــ مثل الذاتية ، والمثالية ، والهروبية (وكلها فى نهاية الأمر تنويعات على تيمة واحدة تتخذ أيضا مظاهر الحنين الى ماضى مثـالى أو عصر ذهبى غابر ، أو البحث عن فردوس مفقـود عن طريق العودة الى البدائية أو الى الطبيعة) ومثل النزعة الى الثورة وتقديس الحرية والانسان الفرد أو التفرد والفردية ٠

ان المسرحية تكشف لنا أن هيمنة الموقف الرومانسى على قوى الفعل فى الحدث التاريخى الذى تعرض له كان مصـــدر الخلل فى الصـحوة الشعبية التى تمثلها ثورات القاهرة والثورة الفرنسـية ٠ وهى فى هذا تستند الى هيمنة الموقف الرومانسى على الفكر الأوربى فى القرن التاسع عشر ــ ذلك الموقف الذى أفرز أعظم انجـازات الانسـان فى ذاك العصر وأيضا أبشع احباطاته وسقطاته ٠

ويتجسد التوجه الفكرى الرومانسى فى المسرحية بوضوح منذ البداية فى شخصية محمد على ـ البطل العظيم الذى حقق أمجادا باهرة وارتفع فوق البشر بحثا عن فردوسه المفقود فلم يجن سوى العزلة ٠ وهو مثل كل الأبطال الرومانسيين ينوء بحمل من الذنب المبهم والندم العميق ٠ ان شخصية محمد على فى بداية المسرحى تقدم نموذجا رومانسيا شائعا لا تخطئه عين ، نجده بوضوح فى مسرحيات رومانسية شهيرة ـ مثل الندم للشاعر الانجليزى (كوليردج) ومانفريد (للورد بايرون) الذى برع فى تصوير هذا النوع من البطل الذى أطلق عليه النقاد آنذاك ـ فى القرن التاسع عشر ـ لقب « البطل الشيطانى » (Satanic hero) فأصبح يقرن باسمه ويدعى (The Byronic Hero)

وبعد أن تدخل ثيمة » الرومانسية » الى المسرحية مجسدة فى بطلها يمضى السلامونى فى تأكيدها دراميا فيقرن تيمة «البطل الرومانسى» بتيمة رومانسية أخرى شـائعة هى فكرة « القرين » (The Dopplegaenger) التى تتبلور من خلال مونولوجات محمد على حين يخاطب عمر مكرم الغائب باعتباره الوجه الآخر لشخصيته ـ أو ضـميره الذى يعذبه ٠ ثم تتعمق فكرة الرومانسية كتيمة درامية أساسية فى المسرحية فى مشهد لقـاء محمد على بحفيد عمر مكرم صالح فى ظلام القبور فيظنه صديقه الراحل وقد نهض من مثواه ـ وهو مشهد له اشارة رومانسية واضحة ولكن حين يتجسد الغائب (عمر مكرم) فى شخص حفيده الحاضر ـ الذى يشبهه تماما ـ تتبدد الأشباح الوهمية ، والأفكار الرومانسية ، ليحل الواقع الحى مكانها ، ويكون الوقت قد حان دراميا لبداية اللعبة المسرحيـة (داخـل المسرحيـة) التى ستفحص بوعى حقيقة وأبعـاد ودلالة هذه الرؤيـة الرومانسية التى أشـار المؤلف الى وجودها فى الفترة الزمنيـة التى يعرض لها ٠

ان المسرحية داخل المسرحية ـ أو اللعبة داخل اللعبة ـ تقوم على مفارقة ملموسة : فهى تطرح تناقضا ظاهريا بين موقفين متميزين ما نلبث أن نكتشف أنهما وجهان لعملة واحدة هى النظرة الرومانسـية للعالم ٠ فبينما يمثل محمد على من ناحية فكرة البطل الفرد ، « رجل العصر » ـ كما يصف نفسه ، صـانع التاريخ أو « السوبر مان » وفقـا لوصف « نيتشه) ، الذى يرى نفسه محور العالم والكون ، ويدفعه طموحه النهم للارتفاع الى مصاف الآلهة الى البحث الدائم عن « فردوس مفقود » (وهى تيمة رومانسية أخرى تتكرر بالحاح فى المسرحية) ، نجد عمر مكرم ، من ناحية أخرى ، يمثل قمة التفانى فى روح الجماعة ، والانكار التـام للفردية ٠ ولكننا ما نلبث أن ندرك أن التجرد التام من الذاتية فى عمر

مكرم ليس الا الوجه الآخر للذاتية المفرطة فى الفكر الرومانسى ألا وهو المثالية المفرطة التى تنتهى بالانكار التام للواقع التاريخى ومتطلباته ـ كوجود موضوعى ـ والتعالى عليه لمصلحة مبدأ أو لتصور مثالى خاص . ان الذاتية والمثالية تتحدان فى الفكر الرومانسى فى صيغة المثالية الذاتية (Subjective Idealism) وهى صيغة يترجمها السلاموني مسرحيا الى بطلين منفصلين يمثل أحدهما المثالية (عمر مكرم) والآخر الذاتية (محمد على) فى البداية ، ثم يكشف لنـــا فى النهاية أنهما وجهـا عملة واحدة هى المثالية الذاتية .

ان عمر مكرم حين يرفض ـ بدافع من تجرده التام من شبهة الذاتية ـ أن يتحمل مسئوليته التاريخية ومهام القيادة فى فترة حرجة (فهو يرفض تولى قيادة الحكم الشعبى ، مفضلا صورة الثائر على صورة الحاكم ، ويولى محمد على الحكم ، ثم يرفض بعد ذلك تصحيح مسار الثورة رغم علمه بخطورة الموقف حين يعقد الأشراف محاكمة له بغرض تنحيته عن قيادة الأشراف) . ان عمر مكرم فى سلوكه هذا يقترب كثيرا من ذاتية محمـد على . فهو يتجاهل متطلبـات الظرف التاريخى الواقعى ومصلحة الشعب ليحتفظ بصورته أو فكرته المثالية عن نفسه كثائر لاتدفعه الأهواء الشخصية ، وليحتفظ بمبدأ القيادة الجماعية للأشراف الذى يؤمن به رغم علمه بتحالف الأشراف مع محمد على ضد مصلحة المجموع .

ويتأكد لنا التوجه الرومانسى الحقيقى لكل من محمد على وعمر مكرم (وجها المثالية الذاتية أو الصيغة الفكرية الرومانسية) رغم تناقضهما الظاهرى حين يتحد مصيرهما فى المنفى النفسى الواقعى : فبينما تسلك ذاتية وفردية محمد على طريقا ينتهى به الى وحدة مريرة فى سجن الحكم (القلعة) ، تسلك مثالية عمر مكرم طريقا فرديا آخر يقود الى سجن آخر من العزلة هو المنفى فى دمياط ، فكما يعزل الطموح الذاتى محمد على عن شعبه ، تنفى المثاليـــة الفردية عمـر مكرم عن النـاس ـ أو القاعدة الشعبية الفاعلة .

ان التوجه الرومانسى ـ كما وصفه (والتر كاوفمان) فى مقدمة كتـابه الوجودية من دستيوفسكى الى ســارتر ـ يقود حتما الى الابتعاد (أو الارتقاء) عن واقع اللحظة التاريخية الآنية بكل ضغوطها ومتطلباتها ـ أى عن « الآن وهنا » فى قوله ، والى البحث عن حلول لمتناقضات الواقع ، أو عن الخلاص فى حقيقة علوية متسامية ، أو فردوس مفقود ، أو رؤية ذاتية طموحة مبهمة . ومن الجدير بالذكر فى هذا الصدد أن استخدام السلاموني فى عنوان المسرحية لكلمة « رجل » دون تعريف (« رجل فى

القلعة ») هو استخدام مقصود له دلالته التي تكشف عنها المسرحية ٠ فالرجل قد يكون عمر مكرم أو محمد علي أو خورشيد أو أي فرد من الأشراف أو أي قائد ـ أي أي « ذات » انسانية ٠ وقد يكون سيدا أو حاكما في قلعته ، وقد يكون سجينا ـ فكلمة « القلعة » تستدعي المعنيين ـ فالقلعة على مر التاريخ (مثل « حصن الباستيل » أو « برج لندن ») كانت دائما في آن واحد تمثل سجنا ومركزا للسلطة والقلعة في الحالتين تجسد معنى العزلة والانعزال : عزلة الحاكم عن شعبه ، وعزلة السجين في سجنه، وعزلة البطل الرومانسي في سجن الذات أو سجن « المثالية الذاتية المتعالية » التي يصفها بعض دارسي الرومانسية ، وخاصة (ادوارد بوستيتار) في كتابة أصوات رومانسية من الداخل أو Romantic Ventriloquists بأنها نزعة تحمل في ثناياها حنينا الى الفناء لأنها تعمل دائما على فصل الفرد عن قاعدته البشرية والواقعية وعن مجرى التاريخ ٠ ان محمد علي حين يسعى الى اعلاء ذاته فوق البشر جميعا ليصبح رجل العصر وشبيه الآلهة انما يدمر في حقيقة الأمر روابطه بالبشر كانسان وبالواقع كحاكم ٠ وحين يضع عمر مكرم في مثاليته المفرطة المبدأ والصورة المثالية الخاصة فوق متطلبات الفعل التاريخي انما هو يعزل نفسه خارج دائرة الفعل ويصبح سجين منفى المثل الذاتية ٠

ويمضي السلاموني في تشريحه لأسباب فشل الثورة فيكشف لنا أن القاعدة الشعبية نفسها لم تكن بمأمن من التوجه الفكري الرومانسي الذي يتضح في تعلق الشعب بفرد بعينه اذا اختفى فقد الشعب دفعة الفعل ، وانعزل في دائرة الخوف والقهر ـ كما حدث بعد نفي عمر مكرم وخيانة الأشراف لمبادئ الثورة ٠

ان المؤلف يكشف لنا دراميا أن التوجه الفكري الرومانسي كان العامل المؤثر في تشكيل مسار الأحداث في الفترة التاريخية التي يعرض لها ٠ وهو يدلل لنا على صحة قراءته للتاريخ عن طريق تضمين اشارات واضحة (كما ذكرنا من قبل) الى أحداث تاريخية في بلاد وأزمنة أخرى (الثورة الانجليزية والفرنسية) ٠

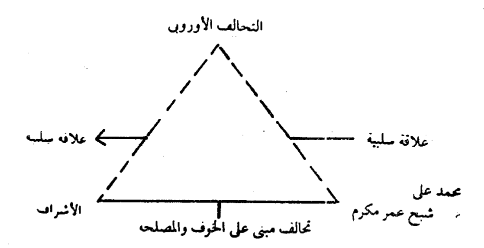
فالذاتية أو الفردية (التي كانت مبدأ الطبقة المتوسطة في انجلترا والتي أدت الى احساس هذه الطبقة بضرورة تأكيد سطوتها ودورها الرائد) ، وكذلك المثالية (تحويل الصراع الطبقي الى صراع ديني تبلور في سيادة طبقة المتطهرين) ـ الفردية والمثالية كانتا الاطار الذي تحركت فيه الثورة الانجليزية انتصارا واندحارا ٠ كذلك كان الفكر الرومانسي بشقيه الوقود الذي أشعل وغذى الثورة الفرنسية ، والنار التي أحرقت

مبادءها حين تخلى نابليون عن ثوريته لينصب نفسه ملكا ثم امبراطورا وغازيــا ٠

واذا كان الشكل الرمزى التقليدى للسلطة هو الشــكل الهرمى الذى يمكن تمثيله بالمثلث الهندسى ، فان هذا الشكل يمثل أيضا ــ فى ارتفاع واحدة من الزوايا فوق الأخرتين ــ الفكر الرومانسى الذى يسعى الى رفع الذات فوق القاعدة أو رفع الخيال فوق الواقع ــ أى الى الانطلاق من قاعدة واقعية الى آفاق مثالية خيالية فردية تتمثل فى الزاوية الوحيدة فى قمة المثلث ــ مثل القاعة فوق الجبل ٠

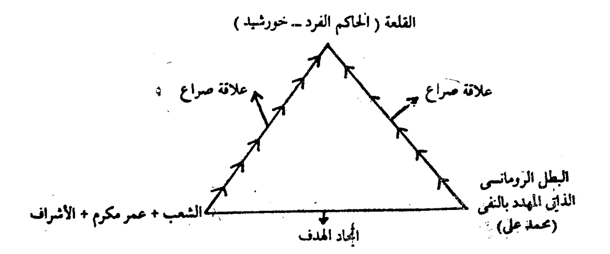
ان المثلث ذا العلاقات التبادلية هو الشكل الأساسى الذى ينتظم أجزاء النص وعلاقاته الداخلية ومستوياته الزمنية على الوجه التالى ٠

فى بداية المسرحية يتشكل مثلث العلاقات التالية :

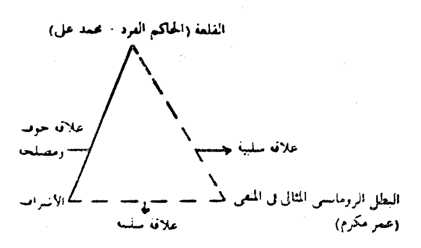


فعلى قمة الهرم ترند القوى الاستعارية التى تهيمن على محمد على وأشراف مصر ونرى أن الخط الذى يرمز الى علاقة الخوف والمصلحة بين محمد على والأشراف لا يحمل فاعلية أو ايجابية تجاه هذا التحالف كما تبين الخطوط المتقطعة ٠

ولكن اللعبة المسرحية التى تتم داخل المسرحية تكشف لنا العلاقات التبادلية المختلفــة التى أفرزت مثلث العلاقات الســابق الذى تبــدأ به المسرحية وتنتهى والذى يرتبط بالمستوى الزمنى الثالث فى المسرحية ــ أى بالزمن الحاضر الخيالى فى عالم المسرحية ٠ ان اللعبة المسرحية تبدأ من البداية ــ أى من المستوى الزمنى الأول وهو المرحلة التى سبقت تولى محمد على الحكم وتكشف لنا مثلث علاقات القوى التالى :



ثم تنتقل المسرحية داخـل المسرحية الى المستوى الزمنى الثانى ـ مرحلة ما بعد تنصيب محمد على لتطرح مثلث العلاقات التالى :



ويلخص هذا المثلث مسار الأحداث فى المستوى الزمنى الذى يمثله. وفى هذا الصدد نلحظ :

١ ـ صعود محمد على الى القمة كحاكم فرد مكان خوشيد بحيث يتم « نفيه » بصورة ساخرة عن القاعدة فى عزلة القلعة .

٢ ـ تفتت قاعدة التحالف الفاعلة نتيجة لغياب عنصر « الشعب » الذى كان حاضرا فى المثلث السابق .

٣ ـ استبدال محمد على كبطل رومانسى ثائر بعمر مكرم مما يحقق فكرة « النفى » التى كانت تتهدد محمد على فى البداية تحقيقـا دراميـا ساخرا يطابق بين ذاتية محمد على ومثالية عمر مكرم .

٤ ـ تحالف الأشراف مع الحاكم الفـرد • وبعد موت عمر مكرم نعود الى المثلث الأول (فى المستوى الزمنى الثـالث) الذى بدأت به المسرحية ، والذى يطابق بين محمد على وعمـر مكرم كنموذج للبطـل الرومانسى الفردى الثائر الذى تعزله فرديته عن الناس والواقع (أى تودى به الى المنفى أو الى القلعـة وكلاهما اسـتعارتين دراميتين لسجن الذات أو سجن الفردية العقيمة) •

اذا فحصنا معطيات الزوايا الثلاث للمثلثات فى تتاليها الزمنى بدءا بالمستوى الزمنى الأول وهو الثورة الشعبية قبل تولى محمد على الحكم نستخلص أن المنطق الذى تحـكم فى مسـار التاريخ كمـا تطرحه المسرحية هو :

١ ـ عقم الثورة الفردية الذاتية أو المثالية (المتمثلة فى الزاوية اليمنى من المثلثات الثلاثة) فهى تؤدى الى النفى والعزلة والعجز عن الفعل •

٢ ـ حكم الفرد (المتمثل فى الزاوية العليا) يولد أنظمة مماثلة فى ظل هيمنة النزعة الرومانسية التى تقدس الفردية ، وينتهى دائمـا باستعباد الشعب من قبل قوى أجنبية •

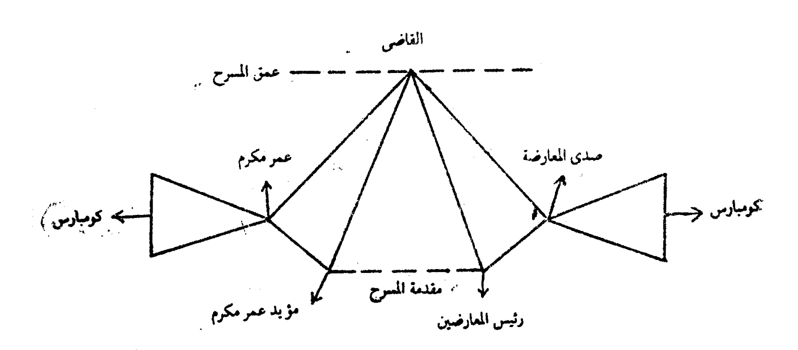
٣ ـ فى كل الأحوال (أى فى المثلثـات الثلاثة) تحافظ طبقـة الأشراف (الطبقة المتوسطة) على موقعهـا وترتبط بعلاقة المصلحة مع الحاكـم •

ان المثلث الايجابى الوحيد الذى يمثل كل ضلع من أضلاعه علاقة ايجابية ـ سواء كانت علاقة صراع أو اتحاد ـ هو مثلث العلاقات ابان الثورة الشعبية التى سبقت تولى محمد على الحكم • وقد كانت هذه الفترة بحق هى فترة التوهج الوحيد فى تلك الأونة التاريخيـة • ونلحظ أن العلاقات الايجابية فى هذا المثلث ترتبط بفكرة وجود الشعب الذى نلحظ غيابه بوضوح فى المثلثين التاليين •

ان المثلث هو التشكيل الهندسى الأساسى الذى ينتظم كل العلاقات الأساسية والمكملة فى نص أبو العلا السلاموني • فاذا فحصنا العلاقات المختلفة التى تربط بين شخصيات المسرحية وجدناها جميعا تتشكل وفقا لفكرة المثلث • فهناك فى البداية المثلث التقليدى ، مثلث « الزوج والزوجة والعشيقة » متمثلا فى محمد على وزوجته باسمينه وجاريته المفضلة • وهناك المثلث الذى ينتظم علاقة ابراهيم باشا بزينب وصالح (باعتبارهم الجيل الجديد) ثم المثلث العاطفى الذى يجمع بين زينب وابراهيم باشا وطيف زوجها الراحل والذى يمـائل المثلث الذى يجمع بين محمـد على

وصالح وطيف عمر مكرم • ثم هناك مثلث علاقات البلاط الذى يجمع بين ديوان وتابعه محروس والوصيفة التى تقوم بدور الجارية المتوفاه فى اللعبة داخل اللعبة ــ أى مثلث التابعين •

وقد أدرك سعد أردش بحســه الفنى المرهف أن المثلث هو مبــدأ التشكيل فى هذا النص وحاول ابرازه بدرجة عالية فى الحركة المسرحية • فالتشكيل الحركى فى أى لحظة من لحظات العرض يمكن تجريده هندسيا الى مثلث أو عدد من المثلثات المترابطة • ففى مشهد الجلسة الوطنية التى يقرر فيها الثوار بقيادة عمر مكرم عزل خورشيد عن الحكم يترجم ســعد أردش موقف الحاضرين ما بين مؤيد ومعارض الى تشــكيل بصرى بليغ يمكن تجريده هندسيا الى مجموعة من المثلثات المترابطة على النحو التالى :



والى جانب هذه الترجمة الحركية البليغة للشكل الهندسى الأساسى الذى ينتظم عناصر وعلاقات النص برع سعد أردش فى تأكيد مستوياته الزمنية المختلفــة وعنصر اللعبة المسرحيــة الواعية فيه عن طريق توظيفه للموسيقى خاصة فى المشهد الذى يعرض فيــه محروس ملابس العرض المزمع على المتفرجين وعن طريق استخدام ديكور تجريدى فى اطاره الخارجى يوظف بعض الموتيفات الواقعية داخله • ورغم درايتــه التامة بالفرنسية والايطالية لم يتعال سعد أردش على لغته الأصلية أو يتجاهلها بل بذل جهدا فائقا وعناية كبيرة فى « البروفات » لتجىء لغة النص سليمة سلامة بنائه وترجمته المسرحية •

لقد كان الممثلون جميعا على درجة عالية ومتميزة فى الأداء وخاصة

قطبى العرض يوسف شعبان ونبيل الحلفاوى الى جانب مدحت مرسى (الذى بذل جهدا كبيرا فى اخفاء خفة ظله لمصلحة العرض) وحسن العدل، وخالد الذهبى ، والرقيقة الحالمة سميرة عبد العزيز ، والفنان الراسخ رشدى المهدى والفنانة الراسخة سلوى محمود ٠

وأخيرا فهذا العرض بنصه واخراجه وممثليه يضىء لنا شعلة أخرى متوهجة على طريق تصحيح مسار المسرح المصرى نحو نهضة مسرحية شاملة ٠

مع فرقة المسرح الحديث

في مسرح السلام بالقصر العيني

كوكب الفيران
بين الخيال العلمى والمسرح التعليمى

يقول المثل الشعبى « الكتــاب يعرف من عنوانه » · ويمكننا أن نتخذ من هذا المثل مدخلا مناسبا تمــاما لتحليل نص مسرحية **كوكب الفيران** لمحفوظ عبد الرحمن التى قدمهــا المسرح الحــديث من اخراج د· محمد عبد المعطى وبطولة نادية رشاد وحسين الشربينى وسمير وحيد وأحمد عفيفى ومــاهر لبيب · واذا أردنا أن نكــون أكثر علميــة ، أو « تقعرا » ، فنستطيع أن نترجم هذا المثل الشعبى الذى سنتخذه مدخلا لمناقشة المسرحية الى كلمات الناقد الفرنسى (رولان بارت) الذى وصف عنوان أى نص أدبى بأنه جزء لا يتجزأ من النص ، ودليلا ومرشدا لمعناه ، وذلك فى معرض تحليله لقصة من قصص الروائى (ادجار ألان بو) الذى تحولت العديد من قصصه الى أعمال سينمائية فى مجال أفلام الرعب والغموض قام ببطولتها ممثل أفلام الرعب الشهير (فنسنت برايس) ·

وليس من الغريب أن نبدأ الحديث عن كوكب الفيران بذكر (ادجار ألان بو) وأفلام الرعب و (فنسنت برايس) · فالمسرحيــة فى أحــد مستوياتها تشبه أفلام الرعب ، وهى واحدة من المسرحيات القليلة التى تنتسب الى التراث السينمائى والتليفزيونى أكثر مما تنتسب الى التراث المسرحى فى أسلوبها الدرامى · ان عنوان **كوكب الفيران** يمكن اعتباره شفرة وافية تلخص شكل المسرحية ومضمونها فى آن واحد · فهو عنوان يستدعى الى الذهن الفيلم الأمريكى **كوكب القرود** الذى تحول فيما بعد الى مسلسل تلفزيونى طويل ــ بل وكل الأفلام التى تدور حول خطر الغزو من الفضاء ــ ويشير بذلك الى الاطار التشكيلى العام الذى اختاره المؤلف لمسرحيته وهو اطار قصة الخيال العلمى التى يمثل الرعب والغموض فيها عاملين أساسيين · والعنوان يستدعى أيضا ــ فى آن واحد ــ عالم

الفيران الخيالى الذى تصوره أفلام الكارتون التى تدور حول ميكى ماوس (مما يستحضر فكرة النفوذ الثقافى الأمريكى وتغلغله فى العـالم) ، وعالم الفيران الواقعى بكل ما فيه من قذارة وخطورة على الحياة البشرية تمثلت فى كل الأوبئة المدمرة التى عانت منها البشرية بسبب الفيران على مر العصور ٠

ان كلمة « كوكب » ترتبط مباشرة فى الذهن بكلمة « الأرض » بينما ترتبط كلمة « الفيران » بتلك المخلوقات القارضة الصغيرة حجما ، المدمرة تأثيرا ٠ والربط بين الكلمتين ودلالاتهما فى العنوان بشكل مفارقة ذات معان كثيرة أهمها أن كوكبنا الأرضى هذا قد غزته الفيران المدمرة واستعمرته كما غزت القرود الأرض واستعمرتها فى المسلسل الأمريكى ٠

ولكن مسرحية **كوكب الفيران** فى جوهرها قصـة تعليمية رمزية تهدف الى التوعية بخطر الغزو الصهيونى للعالم ٠ وهى تتوصل الى هدفها عن طريق توظيف تركيبه فنية شائعة فى أدب القصة والسينما ــ هى قصة أو فيلم الخيال العلمى ــ توظيفا رمزيا بحيث يصبح لغز قصة الخيال العلمى هو تفسير الرمز السياسى أيضا ٠ فالمسرحية تبدأ فى معمل من معامل وزارة الصحة يأتى اليه عمدة أحد القرى ليبحث عن اجابة للغز الغزو الفيرانى الرهيب الذى أصاب قريته « كفر سبع » ويوشك أن يفتك بها ٠

ومنذ اللحظة الأولى يبدأ المؤلف فى تنبيه المتفرج الى المعنى السياسى المختفى فى ثنايا القصة المشوقة ــ قصة الخيال العلمى التى تدور حول لغز غامض وخطر مبهم ــ بحيث تتحول المسرحية تدريجيا الى مسرحية رمزية شفافة تفصح عن رسالة سياسية محددة ٠ ففى البداية يطرح المؤلف لغز تواجد هذا النوع الجديد من الفيران بعدد يشكل غزوا خطرا ٠ ولكننا نجده أثناء نسج هذه القصة يستخدم مجموعة من الاشـارات السياسية الواضحة ــ مثل « اليونسكو » ، والانزال بالباراشوت ، و « صحراء نيفادا الأمريكية » ، و « التجارب النووية » ، و « جائزة نوبل » ، و « عمدة برلين » ــ اشارات لا تتفق وسياق الموقف ــ موقف الخيال العلمى ٠ ويتولد من تناقض الاشارات السياسية مع موقف الخيال العلمى مفارقة تعطى الموقف دلالة رمزية سياسية واضحة ٠ فحين يقول العمدة مثلا ان « الفيران نزلت بالباراشوت » يفجر التناقض الواضح فى الصورة ضحك المتفرج ٠ ولكننا لا نلبث أن ندرك مفارقة الفيران التى ليست فيرانا ــ بل قوى غزو واستعمار لارتباطها بانزال القوات العسكرية بالباراشوت ، ومفارقة قوى الغزو الاستعمارية التى هى فى حقيقتها أشد ايذاءا وتدميرا من الفيران ٠ ان المفارقة هنا تعمل على احالة الدلالة أو

المعنى من مجال الخيال العلمى الى مجال الصراع السياسى • وتمثل الاشارات السياسية فى النص شفرة يتم فى ضوئها تفسير معنى اللغز فى قصة الخيال العلمى •

وتمضى المسرحية فى التطور على المستويين – مستوى اللغز العلمى والرمز السياسى – حتى تصل الى نقطة التنوير التى تجعل من الرسالة السياسية المضمرة حلا للغز « الغزو الفيرانى » فى قصة الخيال العلمى – وتكمن نقطة التنوير هذه فى نهاية الفصل الأول حين يدرك الخفير (متولى) حل اللغز فيقوم الخبير « المستورد » (ماتيو) بقتله ، ويتم القتل بطريقة وحشية مرعبة تكشف للمتفرج أن (ماتيو) والفيران هما فى حقيقة الأمر شىء واحد – أى أن الطريقة التى يموت بها (متولى) تطابق بين الفيران والخبير الأجنبى الذى أتى ظاهريا لحل مشكلة الفيران بحيث يمثل هذا التطابق حل « فزورة » الفيران الذى يدركه (متولى) قبل موته ولا يفصح عنه للمتفرج صراحة •

وحين يتم حل لغز الفيران وكشف دلالته للمتفرج عن طريق توحد ماتيو والفيران فى مقتل متولى الوحشى فى نهاية الفصل الأول يكـون اطار قصة الخيال العلمى الذى يستخدمه المؤلف لصياغة رسالته صياغة رمزية شفافة قد اكتمل • ولا يشكل الفصل الثانى من المسرحية الا محاولات لا ضرورة لها لتأكيد الرسالة السياسية التى تم الافصاح عنها بصورة غير مباشرة فى الفصل الأول مما يجعل هـذا الفصـل تحصيل حاصل ، وزائدة لا داعى لها •

ان مسرحية كوكب الفيران تمثل « فزورة » يشكل حلها معناها السياسى ورسالتها الواضـحة • وهى فى هـذا تقترب من « فورمة » المسرحية ذات الفصل الواحد أو القصة القصيرة • ولا أدرى لماذا استمر الكاتب فى الكتابة بعد لحظة التنوير الدرامية الممتعة التى انتهى بهـا الفصل الأول واكتمل بها شكل المسرحية ورسالتها المضمرة •

ربما لم يثق المؤلف فى ذكاء المتفرج وقدرته على اقتناص الرسالة السياسية الرمزية التى تشكل حل الفزورة • وربما كان يريد بالفصل الثانى تحديد دلالة الرمز « الفيرانى » تحديدا دقيقا أو تعميق الاحساس بالخطر وجدانيا بعد أن أدركه القارىء ذهنيا • ولكن مهما كان هـدف الكاتب من اضافة الفصل الثانى فلا يسعنا الا أن نعترف أن هذا الفصل لا يشكل اضافة أو تطويرا لما جاء فى الفصل الأول سواء على مستوى الشكل أو الرسالة السياسية • ولو كان الكاتب قد اكتفى بالفصل الأول الذى يمثل مسرحية متكاملة ذات فصل واحد لتجنب عددا من

التفاصيل التى لا داعى لها ــ مثل شخصية (عصام) شقيق الدكتورة (سمية) الذى يقصمه المؤلف على النص بين الحين والآخر اقحاما ميلودراميا محرجا ليعطى بطلته عمقا انسانيا يناسب المسرحية الطويلة أحيانا ، وفى أحيان أخرى كاشارة واضحة (باعتباره أحد ضحايا الحرب) للرمز السياسى المتضمن فى القصة .

ولو كان المؤلف قد اكتفى بالفصل الأول لما وقع المخرج الدكتور محمد عبد المعطى فى مزلق تضارب الأساليب الفنية فى الاخراج . ان محمد عبد المعطى أدرك نوعية التركيبة الفنية للمسرحية (أى تركيبتها كقصة من قصص الخيال العلمى يوظفها المؤلف رمزيا لخدمة رســالة سياسية) ، وفطن الى أن واقعية المعالجة المسرحية فى هذا النوع يكثف عنصر اللغز والرعب فيها . لهذا نجده يلتزم بالاطار الواقعى الى حد كبير فى الديكور فى الفصل الأول مع استخدام بعض الموتيفات التعبيرية التى تخلق تناقضا مع اطار الحياة العادية المألوفة يولد بدوره احساسا مبهما ومرعبا بالخطر ــ مثل الستارة التى حولها الى وجه فأر ، ورأس الفأر البارزة على الحائط فى مكتب المدير ، والفــأر الضــخم الذى ينهى به المشهد الأول .

ولكن المخرج نحا فى الفصل الثانى الى تأكيد الأسلوب التعبيرى فى ترجمته الاخراجية للنص خاصــــة فى كاريكاتيورية مشهد مندوب المحافظة ، وفى اضاءة و « تنغيم » أو « بوليفونية » مشهد المهاجرين من القرية المجاورة المنكوبة ، وفى استخدام الشرائح السينمائية ومشاهد جائزة نوبل والمشهد الختامى .

وربما كان عذر المخرج هنا أن الفصل الثانى من المسرحية يمثل تأكيدا وترسيخا للتكشف الذى تمخض عنه الفصل الأول . ولكن اذا كان المؤلف محفوظ عبد الرحمن قد سعى فى فصله الثانى الى تحديد وتأكيد رسالته السياسية ، فان الدكتور محمد عبد المعطى ــ قد حاول بدوره فى اخراجه لهــذا الفصــل أن يتخطىَ تعريف « خطر الفيران » بالصهيونية ، وأن يبسط مفهوم الخطر المحدق بشعوب العالم الثالث كما يتضح من شرائحه السينمائية التى تتضمن لقطات من المجاعات المختلفة ، وحروب شرق آسيا ، و « مانشيتات » صحفية تذكر المخدرات والأزمات الاقتصادية وديون العالم الثالث وحرب الخليج وخطر الارهــاب الدولى ... الخ .

وكما أن الفصل الأول فى نص المسرحية والعرض معا يمثل تكوينا فنيا متكاملا ، يتمتع بوحدة الأسلوب ســواء فى المعــالجة الدرامية أو

الاخراجية ، نجد أن الفصل الثاني في النص المكتوب لا يضيف جديدا وان حدد وأكد مفهوم الفصل الأول · أما الفصـــل الثاني في العرض المسرحي فيمثل في حد ذاته عرضا تعبيريا متكاملا وبالغ التأثير يمكن مشاهدته وحده والاستمتاع به دونما حاجة الى مشاهدة الفصل الأول ·

ان محمد عبد المعطي يضيف الى العرض اضافة ممتعة حقا حين يوسع اطار دلالة الرسالة السياسية التي يبثها المؤلف عن طريق أسلوبه الاخراجي وحيله الاخراجية لتشمل جميع الأخطار المحدقة بالعالم الثالث· ولكننا لا نملك في نهاية العرض الا أن نعترف أننــا أمام مسرحيتين منفصلتين من نوع المسرحية ذات الفصل الواحد تمثل كل منهما وحدة فنية منفصلة لها أسلوبها الخاص رغم أنهما يعالجان نفس الموضــــوع تقريبا ·

وقد حاول الممثلون ـ خاصة نادية رشاد وحسين الشربيني وسمير وحيد ـ التغلب على مشكلة اختلاف أسلوب الطرح الدرامي والمسرحي من الفصل الأول الى الثاني باتباع منهج تمثيلي يقف في منتصف الطريق بين الواقعية والاندماج من ناحية والملحمية من ناحية أخرى وقد نجحوا في هذا الى حد كبير · ولكن جهودهم المخلصة لم تنجح رغم ذلك في رأب الشرخ الأساسي في العرض والذي يحمل النص الأصلي جزءا كبيرا من مسئوليته ·

القاتل خارج السجن

مرة أخرى يقدم لنا المسرح الحديث مسرحية طويلة من جزئين كان من الأفضل لو تم ادماجهما وضغطهما في مسرحية متماسكة من فصل واحد ٠

أما المسرحية الأولى ــ وقد عرضها الحديث في الشهر الماضي فكانت **كوكب الفيران** ٠ وأما الثانية فهى مسرحية **القاتل خارج السجن** التى يعرضها الآن من تأليف محمد سلماوى ، واخراج سعد أردش ، وديكور محمد الصعيدى ، وموسيقى محمد عثمان ، والتى يمثلها عدد من شباب الممثلين الواعد مثل كمال عبد الرحيم (الذى أتمنى أن يخرج من مرحلة تأثره الشديد بنور الشريف حتى تنطلق موهبته الكبيرة) ومحمد محمود الذى يصنع دائما من أدواره الصغيرة علامات مؤثرة يحفرها فى ذاكرة المتفرج ، وطارق دسوقى ، ومحمد عبد الجواد ، وفتوح أحمد ، وغيرهم ويقود هذه المجموعة الشابة ممثلون ذوو خبرة طويلة هم أسامة عباس ، ونبيل بدر ، ومحمود العراقى ، وفوزى امام ٠

ان الفصل أو الجزء الأول من مسرحية **القاتل خارج السجن** يمكن اعتباره على أفضل تقدير بمثابة مقدمة أو « برولوج » للفصل الثانى الذى يمثل المسرحية الحقيقية ٠ فهو يقدم لنا بصورة مطولة من خلال حوار يقترب كثيرا من السرد عددا من العناصر التى لا تشتبك فى صراع أو أى نوع من الصدام الحقيقى على مستوى الحدث أو الأفكار حتى الجزء الثانى ٠ ورغم التقاطعات الحوارية الكثيرة التى يفتعلها المؤلف لخلق ايحاء بنوع من الجدل عن طريق تداخل الحوار الا اننا نفتقد فى هذا الجزء الأول ، الذى يقوم على مبدأ التقابل السلبى ــ أى الذى لا يرهص بامكانية التحام العناصر المتقابلة المعروضة ــ نفتقد بشدة الاحساس

بالترقب والتوتر الدرامى ـ أى الاحساس بأن ثمة صداما أو حدثا على وشك الوقوع ٠

ففى بداية المسرحية يزج بالطالب نبيل الى خشبة المسرح التى تمثل سجنا يعج (على النهج التعبيرى) بعدد من التماثيل التى تصور أجسادا معذبة شائهة مبتورة الأعضاء ، وعدد من الحبال المدلاه ، ونعلم أن هذا الطالب لا يعرف تهمته ٠ ولكن التوتر الناتج عن هذا الموقف المبدئى ـ موقف البرىء فى السجن ـ سرعان ما يتبدد فى جو « الراحة » الذى يهيمن على الخشبة والذى نكاد أن ننسى فيه وجود نبيل تماما ٠ ففى الخلفية يجلس المعلم حميدة يدخن الحشيش فى هدوء وتصالح تام مع محيطه (يتجلى فى هيمنتــه التامة على السجانين عبد العــاطى وعبد المعطى اللذين ينفحهما الأموال ، وبجانبه يجلس جلال ـ الصبى المخنث ـ يردد فى مسامعه مقاطع من الأغانى « المشخلعة » ، بينما يجلس السجينان عباس وأحمد فى مقدمة المسرح على اليمين يلعبان السيجة ٠ وفى الجانب الآخر يتمشى الأستاذ يوسف ـ الأستاذ الجامعى والكاتب ـ ذهابا وايابا فى بدلته المتأنقة فى خطوات طاووسية مع تلميــذه المتبتل مجدى ـ المعيد بالجامعة ـ ليقص عليه باستفاضة ، تحول بؤرة التركيز الدرامى تماما اليه ، تجربته مع السلطة والسجن ، فى كلام متأنق فكه يشكف بوضوح انتهازيته وزيفه الفكرى ٠

وقد نضحك أحيانا من حديث الأستاذ يوسف (خاصة اذا كنا من العالمين ببواطن الأمور) ولكن حديثه ـ أو مونولوجه المطول هذا ـ الذى تتداخل معه جمل متناثرة من حوار المعلم حميدة وجلال ، أو عبــاس وأحمد ، بصورة متعمدة مكشوفا فجه (اذ يقول المثل اللاتينى « الفن هو اخفاء الفن ») لخلق مفارقات لفظية لا درامية ـ هذا المونولوج ينحى الى الهامش تماما العنصرين الأساسيين فى المسرحية ـ التى لا تبدأ فى الحقيقة حتى الفصل الثانى ـ وهما نبيل ومجدى ، بل وتضعف الى حد كبير من فاعلية مجدى كعنصر درامى ، ومن مصداقيته كشخصية ، اذ نحن نعجب من عمائه وغبائه ورفضه تصديق أستاذه الذى يحكى له بالتفصيل تاريخه المزيف الطويل ٠

ويبدو أن سلماوى قد انساق لا شعوريا (أو شعوريا) فى تصويره للأستاذ المزيف وراء نموذج معين فى رأسه مما جعله يبالغ فى تطويل دور الأستاذ وتخصيص الجزء الأول من المسرحية له على حساب التوازن الدرامى ٠ ولو كان سلماوى توخى الأمانة الدرامية ـ أى وضع مصلحة البناء الدرامى فى المقام الأول فوق أية اعتبارات شخصية أخرى خاصة

به ، ولا تهم المتفرج العادى الذى يجهل تاريخه الخاص ـ لو كان فعل هذا ـ وهو دارس الدراما على يد أستاذه الراحل ـ لوجد أنه كان من الأفضل للمسرحية أن يمارس ملكة ضبط النفس ، وأن يضع الأستاذ فى حجمه الطبيعى دراميا (باعتباره رمزا للوعى الزائف لدى مجدى الذى يقابل الوعى الغائب لدى نبيل) وذلك حتى يحتفظ لمجدى بأهميته كعنصر درامى أساسى ٠

ان الجزء الأول من المسرحية يقدم لنا موقفا ثم يجمده تماما لمصلحة تصوير ساخر لشخصية معروفة ، ولاعلان شخصى من قبـل المؤلف ٠ ولا عجب اذن أن يحتار المتفرج العادى الذى لا يدرك ماهية هذه الشخصية المعروفة ولا طبيعة الاعلان الشخصى الموجه من المؤلف لمجموعة خاصة ـ لا عجب أن يحتار المتفرج العادى ويتساءل فى أى اتجاه تسير هـذه المسرحية ٠ وتظل الحيرة المشوبة بالملل حتى نهاية الجزء اول ٠

أما الفصل الثانى ـ وهو المسرحية الحقيقية (التى يعود فيهـــا الأستاذ يوسف الى حجمه الطبيعى كشخصية درامية) ـ فيقوم على ثيمة أساسية تشكل مسار الحدث الدرامى وتطوره ، وهى ثيمة الانتقال من البراءة الى التجربة أو النضوج ـ على غرار النمط الروائى المعروف برواية النضوج أو (Bildungsroman) ٠

ويطرح سلماوى هذه القيمة من خلال تنويعتين أساسيتين هما نبيل ومجدى ، وتنويعات فرعية تمثل اصداء للتحول فى هاتين الشخصيتين الأساسيتين ٠ ان نبيل الطالب اللا منتمى ـ « اللى فى حاله ومالوش دعوه » ـ يزج به الى الســجن دونما تهمة محددة بينما يدخل مجدى الطالب « الملتزم » بتهمة سياسية ٠ وفى السجن ، ومن خلال الاصطدام بالمحققين والسلطة وقوى التعذيب والقهر تنقلب الآية ، ويتحول نبيل الى الالتزام الواعى عندما تتفتح عيناه على حقائق الأوضاع ، بينما يمزق مجدى « لائحة » التزامه ـ أى كتب معلمه يوسف ـ ويتخلى عنها بعد اكتشافه زيفها ، ويبدأ رحلة بحث عن التزام حقيقى مقتفيا آثار نبيل ٠ ان تجربة السجن تمثل بالنسبة لنبيل تجربة ميلاد الوعى بكل آلامها وعذاباتها ، وبالنسبة لمجدى تمثل التجربة تجربة تصحيح الوعى ٠

ففى الســجن تتكشف تهمة نبيل الحقيقية من وجهة نظر المتفرج وهى عدم الانتماء واللا مبالاه ، وذلك من خلال التحقيق الذى يتم من خلاله « تلفيق » التهمة ٠ ولكن عملية التلفيق هذه تؤدى بدورها ـ فى مفارقة ساخرة ـ الى تخليق الوعى فى نفس نبيل ٠ وحين يولد الوعى تولد التهمة الحقيقية من وجهة نظر السلطة ـ ألا وهى الوعى ٠ ان الوعى

هو صك البراءة وشهادة الميلاد بالنسبة لنبيل من وجهة نظر المتفرج ، ولكنه أيضا الذنب والجريمة من وجهة نظر القوى المهيمنة على سجن المجتمع الكبير ٠

والوعى هو أيضا جريمة مجدى ٠ فمن وجهة نظرنا نحن المتفرجين يبدو وعى مجدى جريمة لأنه وعى زائف ينبع من تقديس فرد زائف ، وكلمات براقة مبتذله ، فى انفصال عن المجموع وواقع الفعل ٠ ومن وجهة نظر قوى القهر فى المسرحية يمثل هذا الوعى أيضا جريمة لأنه وعى مضاد لمصالحها ولو بالكلمات الزائفة ٠

وكما يتلقى نبيل درس الوعى على أيدى معلميه من المحققين الذين يجبرونه على أن يفتح عينيه على الواقع ، بل ويعذبونه حتى يتخلق الوعى من أعماق الألم ، يتلقى مجدى درس الوعى الحقيقى على يدى أستاذه حسين حين يقبل هذا الأستاذ أن يصبح « شاهد ملك » ــ أى الخيانة ــ مقابل الافراج ٠

ان المسرحية تقيم تقابلا بين طبقة المثقفين (بائعى الكلام ــ يوسف ، والمغيبين ــ نبيل ، وأصحاب الوعى الزائف ــ مجدى) من ناحية ، والعمال (عباس) ، والفلاحين (أحمد الذى قتل زوجة أبيه فى صراع على قطعة أرض) ، وبقية الشعب (من الحشاشين ــ المعلم حميده ، والمخنثين ــ جلال ، وسامحك الله يا سلماوى) ، وتبدأ بالانتصار للشعب فى البداية باعتباره صاحب القدرة الحقيقية على الفعل (فعباس يقتل صاحب المصنع الظالم عامدا متعمدا) وبادانة المثقفين باعتبارهم مزيفى الوعى ، ثم تنتهى بالانتصار للمثقفين باعتبارهم قادة الفعل والوعى (فنبيل يتصدى لمدير السجن دفاعا عن أحمد ثم يخلق الوعى فى نفس عباس بمعنى وقيمة جريمته ليموت بطلا) ولكن بين مثقفى البداية والنهاية هناك فارق ٠ فمثقفوا البداية (مجدى) نبت وعيهم فى ظل الزيف الفكرى بعيدا عن واقع المعايشة والالتحام مع الناس فى السجن الكبير ، أما مثقفوا النهاية (نبيل) فقد نبت وعيهم من واقع المعايشة للشعب داخل السجن الكبير ٠

ان المسرحية تبدأ بأستاذ وتلميذ داخل السجن ، على وفاق ، فى زيف (يوسف ومجدى) وتنتهى بأستاذ وتلميذ ، خارج السجن ، على طرفى النقيض فى ضوء الحقيقة (يوسف ونبيل) ــ أى أن مجدى ونبيل يتبادلان الأدوار من خلال تجربة السجن ٠ وحين يتم هذا يخرج نبيل الى الجامعة مرة أخرى وقد أصبح مثقفا صهرته تجربة الالتحام مع الواقع والناس ، وأصبح قادرا على الفعل وقيادة الوعى السليم ٠

ولقد حاولت في هـذا التحليل الموجز السريـع أن أكشف من الامكانيات الدرامية الايجابية الكامنة في المسرحية • وخاصة جزءها الثاني الذي هو صلبها • ولكنني لا أعتقد أن هذه الامكانيات قد تحققت بصورة مرضية • فالنص يحوي عددا من التناقضات ، أو « التكسرات » في بنائه ربما نبعت من ذبذبة في نسيجه الفكري • وتتجلى هذه الذبذبة الفكرية أساسا في تصوير الكاتب لشخصية مجدي ـ المعيد بالجامعة • فاذا كان أستاذه « المقدس » كما تطرحه المسرحية في جزئها الأول وصوليا ، وانتهازيا ، يغير جلده وفكره كلما تغير الطاقم الحاكم ـ كما يعترف هو باستفاضة ووضوح ، فكيف تأتي اذن لهذا الشخص الصادق مجدي أن يواكب كل تقلبات أستاذه ؟ أكان يغير التزامه مثلا مع كل مرحلة ؟ كذلك نلمح هذه الذبذبة الفكرية في مصير نبيل الذي ينجو من التعذيب حين يتصدى للقهر أولا ، ثم يفرج عنه فجأة ودون مقدمات لأنه أصبح بطلا في نظر طلبة الجامعة ! فاذا كان حراس السجون السياسية على هذا القدر من الرحمة ، واذا كان لطلبة الجامعة مثل هذا التأثير في مجتمع فلا يمكن أن نعتبره سجنا من النوع الذي تحاول المسرحية أن تصوره وتقنعنا بوجوده • وتزداد الذبذبة وضوحا في تصوير المؤلف لشخصية المعلم حميده خاصة في علاقته بمدير السجن من ناحية وبالعالم الخارجي الذي يبدو أن له سطوة كبيرة فيه من ناحية أخرى •

ان جو المصالحة العام الذي يسود السجن ـ أي عالم المسرحيـة (فمدير السجن يدخن الجوزه مع السجين ، ثم يوقف التعذيب الوهمي ، ويتوســط للافــراج عن يوسف ، والجـلادون يمثلون التعـذيب ولا يمارسونه ، ويتلقون الهبات والرشاوي من المساجين) ـ هذا الجو من المصالحة يسلب الصراع الدرامي قدرا كبيرا من مصــداقيته وفاعليته ، ويكاد يسخر من رموز التعذيب والقهر التي يحشدهـا سـعد أردش (في اخراجه الذي يتأرجح بين التعبيرية والواقعية ومسرح العبث) على خشبة المسرح • وهو أولا وأخيرا يبرز شرخا أساسيا في الرؤية الفكرية للمسرحية يتسبب بدوره في عيوب بنائها الفني •

مع فرقة الفن الحديث فى مسرح

فريد الأطرش

سهير البابلى ٠٠ ع الرصيف

على مسرح فريد الأطرش تقدم فرقة الفن الحديث بقيادة جلال الشرقاوى عرضا جديدا من تأليف الكاتبة نهاد جاد التى سبق أن قدمت للمسرح مونودراما عديله هانم التى مثلتها الراحلة نعيمة وصفى على مسرح الطليعة الى جانب عدد من المسرحيات التليفزيونية ٠ والعرض الجديد تجربة مسرحية هامة تمثل محاولة جادة لتحقيق المعادلة الصعبة للجمع بين العمق والجدية الفنية شكلا ومضمونا من ناحية والتواصل الجماهيرى على أوسع نطاق من ناحية أخرى ٠ واذا كان الاتجاه الحديث فى المسرح الأمريكى والأوروبى الآن هو تذويب الفوارق بين المسرح التجارى والمسرح الدرامى الجاد لتخليص المسرح التجارى من شبهة السطحية ولتحرير المسرح الجاد من سمة العنجهية الثقافية وثقل الظل والعزلة عن الجماهير العريضة ، فان مسرحية ع الرصيف تنتمى الى هذا الاتجاه الجديد الذى يتبناه فى مصر الآن ويدعو له بشده المخرج الشاب العائد من أمريكا حديثا د٠ هانى مطاوع ٠

لقد اختار جلال الشرقاوى صاحب الفرقة الخاصة نصا جادا ساخنا يؤرخ للوجدان المصرى فى فترة هامة من تاريخ مصر السياسى ليقدمه فى اطار كوميدى استعراضى وجمع فى جرأة شديدة بين ثقافة وفن ووعى الكاتبه نهاد جاد وبين شعبية وجماهيرية سهير البابلى وحسن عابدين ٠ وربما ساعده فى ذلك أن الكاتبه قد اختارت لرؤيتها المؤلمة ذات الأبعاد المأساوية العميقة اطارا كوميديا ساخرا يستخدم « الفارس » والمبالغات العبثية أحيانا ليسجل احتجاجا صارخا على معاناة الانسان المصرى ٠ ان نص المسرحية لا يتعرض بالدرجة الأولى للسياسة بل يعمد الى كشف تأثير التغيرات السياسية على حياة الفرد العادى البسيط ـ أى أن المسرحية تقيم جدلا دراميا ساخنا بين الظرف التاريخى والحياة الشخصية الخاصة

للفرد بحيث يكتسب الظرف التاريخى دلالات انسانية ترفعه فوق المحلية الصرفة ويصبح رمزا للحظات القهر والفساد فى حيـاة أية أمة بينما تكتسب المعاناة الفردية دلالات تاريخية دائمة ومتكرره فى وجدان الانسان ترفعها الى مستوى التجربة العالمية ٠

ان نهاد جاد تنطلق فى مسرحيتها من ثيمة انسانية متكررة وهى ثيمة الاغتراب ثم تجسدها تجسيدا تاريخيا واقتصاديا محددا فى ضوء الواقع المصرى الذى يلمسه المواطن العادى فى واقعه المعاصر ٠ فالاغتراب فى **ع الرصيف** ليس الاغتراب الأوروبى المعهود فى الأدب الغربى المعاصر ـ بل هو حقيقة اقتصادية ملحة تلمسها كل أسرة معذبة فى الريف أو الحضر ٠ لقد أصبح على المواطن المصرى الآن أن يغترب عن مصر حتى يتثنى له أن يعيش ـ أى أن يتزوج ويسكن ، بل ويحصل على القوت والعلاج ٠ ان الاغتراب فى الأدب الأوروبى ينبع من الشبع الاقتصادى الذى ترك الانسان نهبا للتأملات الفلسفية حول غائية الحياة البشرية ٠ أما الاغتراب المصرى فينبع اما من الحاجة الملحـة أو من قيـم الطمع والاستغلال والجشع التى أتى بهـا عهد الانفتاح والسلطة العسكرية ٠ ومن هذا الموقف الانسانى العالمى الدلالة ـ المحلى التفسير والتجسيد لدرجة التسجيلية الوثائقية تنطلق مسرحية **ع الرصيف** التى تصـور اغتراب مدرسة عن وطنها فى بلد عربى واغترابها عن شبابها وأنوثتها وأمومتها بحثا عن المال ٠٠ ثم عودتها واكتشافها أن الحياة لا تؤجل ٠

والهيكل الفنى الذى اختارته نهـاد جاد لمسرحيتهـا هو هيكل مسرحية التكشف لا مسرحية التطور الرأسى ٠ ان المسرحية لا تبدأ بحدث يتطور وانما تبدأ بموقف يتكشف وتتسع دلالاته لتلمس عصب الألم فى واقعنا المعاصر سواء على المستوى الاقتصـادى أو مستوى العلاقات الشخصية أو مستوى القيم السائدة ٠

ويقترب هيكل المسرحية التكشفية الى حد كبير من هيكل المسرحية الارتجالية التى تعتمد على موقف درامى أساسى قوى لا يتطور أو يتقدم رأسيا بقدر ما يتكشف وتتسع دلالاته أفقيـــا ٠ لقد كانت الحبكة فى الكوميديا ديلارتى ـ وهى كوميديا ارتجالية بالدرجة الأولى ذات أهمية ثانوية ، وكان الثقل الدرامى يكمن فى تكشف دلالات المـوقف المنمط والشخصيات المنمطة على واقع المتفرج الحالى عن طريق الارتجال ـ لذلك كان (هارليكوين) أو (أرلكينو) ـ المهرج المعلق الساخر هو عصبها الأساسى وكان التوتر الدرامى فى هذه الصيغة المسرحية ينبع أساســا من جدل النمط المسرحى مع الواقع الحياتى ـ أى من صراع (أرلكينو)

كشخصية منمطة فى صيغة درامية منمطة مع واقع المتفرج الحياتى ، فكان ارتجال (أرلكينو) ـ أى خروجه على النص ـ تحديا ثوريا للصيغة المنمطة · وفى مسرحية **ع الرصيف** تتقمص سهير البابلى دور أرلكينو ـ فهى فى النص المسرحى نمط لسيدات مصريات كثيرات تغربن بحثا عن المال الذى أصبح شرطا أساسيا للحياة وحين يعدن يجدن أن الحياة قد سارت وتركتهن وراءها دون رحمة · لكن سهير البابلى تخرج عن هذا النمط ـ وتحذو حذو جدها أرلكينو فى الكوميديا الارتجالية فتقف لتعلق وتكشف عن دلالة موقفها بالنسبة لواقع المتفرج المعاش · والمسرحية فى صيغتها المحورية تسمح بهذا ـ فصيغتها صيغة الكوميديا الارتجالية · ويبدو أن هذه الصيغة الارتجالية هى صيغة الكوميديا الشعبية فى كل مكان وزمان ـ فهى ليست قاصرة على ايطاليا فى القرن السادس أو السابع عشر أو على مصر فى بداية أو ثمانينات هذا القرن (**فى درب عسكر** أو **عجبى** أو **ع الرصيف** أو **العسل والبصل**) بل تجدها مثلا فى بدايات المسرح الكويتى مثلا كما قرأت حديثا فى دراسة الدكتور عبد الله غلوم عن المسرح والتغيير الاجتماعى فى الخليج العربى التى صدرت عن المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب فى فى الكويت ، أو فى العديد من مسرحيات العصر الاليزابيثى فى انجلترا · وربما كان مثار الخلط والجدل ـ بل والسباب والهجوم العنيف الذى تعرضت له المسرحية بعد عرضها ـ هو تحويلها من مسرحية ذات فصل واحد كتبتها المؤلفة لمسرح الطليعة الى مسرحية من ثلاثة فصول لمسرح القطاع الخاص · ان معظم الاعتراضات لم تنصب على دور سهير البابلى بل أنصبت على دور حسن عابدين خاصة بعد أن أدخل جلال الشرقاوى الذى انتهج أسلوبا يقترب بشدة من الأسلوب التسجيلى فى اخراجه للعرض عددا من « الأفيهات المراقة » مثل صوت عبد الناصر وصوت السادات فى العرض ومثل بعض الأغانى الوطنية التى ارتبطت بمناسبات تاريخية عاطفية واستخدمها استخداما تعليقيا ساخرا · ان تطويل دور حسن عابدين (على قصره فى العرض بالنسبة لنجم كوميدى) فى طور تحويل المسرحية من مسرحية من فصل واحد الى عرض طويل قد أخل بالتوازن الفكرى للنص وسمح بالكثير من التلاعب وبدخول عدد من « الافيهات » المسرحية التى لا تستهدف سوى الاثارة بحثا عن الرواج والشهرة والنجاح التجارى والدعاية · والى جانب الخلل الفكرى الذى نتج عن تطويل ومط دور حسن عابدين (على قصره بمقاييس المسرح التجارى كما ذكرنا آنفا) أدى التطويل الى انقسام المسرحية الى ما يشبه المسرحيتين المنفصلتين ـ مسرحية خاصة بسهير البابلى ومسرحية خاصة بحسن عابدين ـ المستشار القانونى الذى اضطهده الحكم

العسكرى . وأدى تطويل دور المستشار أيضا الى زيادة عدد اللقطات الاسترجاعية (الفلاش باك) مما عمق الاحساس باستاتيكية العرض وذلك لأن اللقطات الاسترجاعية فى حالة المستشار الى جانب صبغتها الميلودرامية الشديدة لم تضف جديدا الى موقف الاغتراب الأساسى الذى تجسده المدرسة أو سهير البابلى ومما لا شك فيه أن موهبة سهير البابلى التى أصبحت فى السنوات الأخيرة النجمة الأولى للكوميديا فى مصر ، وممثلة عالمية بأية مقاييس قد وجدت ساحة عريضة للتألق فى الدور الذى رسمته لها نهاد جاد ، وعلينا كذلك أن نعترف أن الممثل الكبير حسن عابدين قد قبل دورا صغيرا بمقاييس المسرح التجارى ايمانا منه بقيمة النص وأهمية التجربة التى يمثلها . وقد جند جلال الشرقاوى الى جانب نجمى العرض كوبة من المواهب المسرحية الكوميدية يقودها حسن حسنى وأحمد بدير وتضم الممثلة المتميزة الخفيفة الظل عايدة فهمى .

وأخيرا - اذا كان المسرح الاستعراضى فى أمريكا قد اتجه نحو النصوص الأدبية الجادة المسرحية منها والشعرية بدءا من قصة الحى الغربى التى تعتمد على مسرحية روميو وجولييت وانتهاءا بمسرحية القطط التى تستند الى مجموعة من قصائد الشاعر ت.س. اليوت فان الأمل يداعبنا أن تكون مسرحية ع الرصيف بداية تعاون جاد ومثمر بين المسرح التجارى والفن الجاد الرفيع .

فى مسرح مختــار والجمهورية وقلعة قايتباى ومسرح النهر

الملك لير أو عندما ترتدى التراجيديا قناع المهرج

من يشاهد عرض مسرحية **الملك لير** الذى قدمته فرقة (الكيك) الانجليزية فى مصر يدرك أن هذه الفرقة لم تجانب الصواب حين اختارت لنفسها هذا الاسم الغريب · فمعنى كلمة (كيك) بالانجليزية (Kick) هو يركل أو يرفص ، وشعار الفرقة كما يتجلى فى العرض هو ركن ورفض الأساليب التقليدية فى اخراج وتقديم تراجيديات شكسبير التى تتخصص هذه الفرقة الشابة فى تقديمها بأساليب تجريبية ·

وتعترف مخرجة العرض (ديبورا وراين) التى أسست الفرقة عام ١٩٨٠ بأنها وضعت نصب عينيها هدفا واحدا هو تقديم شكسبير بأسلوب عصرى بعيدا عن أسلوب التراجيديا الكلاسيكية الذى لم يعد مستساغا الآن لدى الشباب ·

ان (ديبورا وارين) تتناول مسرحية **الملك لير** بأسلوب الكوميديا السوداء الذى تعتبره أنسب الأساليب تعبيرا عن القرن العشرين بكل عنفه ودمويته وحيرته الميتافيزيقية · وأسلوب الكوميديا السوداء الذى ارتبط فى الأذهان بمدرسة العبث فى المسرح أساسا يخلط القسوة الدموية بالكوميديا والهزل الذى يصل فى أحيان كثيرة الى درجة (الفارس) · لذلك نجد فرقة (الكّيك) تطـــرح مأساة **الملـــك لير** من منظـور هزلى حزين يقترب فى روحه من مسرح العبث كما نعرفـــه فى مسرحيـات يونسكو وصمويل بيكيت ، وتؤكد من خلال العرض أن عصرنا الحالى قد انتفى منه عنصر الايمان واليقين ، وبالتالى عنصر الجلال التراجيدى ، وأن أقسى درجات العذاب والألم لا تؤدى الى التطهير والسمو النفسى بل الى الضحك اليائس الذى قد يصبح هستيريا أحيانا ·

وقد سمعت بعض محبى شكسبير يعترض على وسيلة التناول هذه

ويعتبرها تشويها لروح شكسبير ونص المسرحية الذى يصر النقاد على اعتباره نصا تراجيديا بالمعنى الذى شرحته من قبل فى معرض تحليل هذا النص فى مقال بمجلة القاهرة بعنوان (**الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسة**) • ولكن مسرحية **الملك لير** كما كتبها شكسبير تحمل فى طياتها هذا المنظور العبثى الذى جعل ناقدا شهيرا هو (يان كوت) يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية **لعبة النهـــاية** لصمويل بيكيت فى كتابه **شكسبير معاصرنا** •

ان شكسبير لا يقدم لنا فى المسرحية بطلا تراجيديا من فصيلة (ماكبث) مثلا أو حتى (عطيل) ــ الذى يحمل ظلالا ميلودرامية تثير الضحك أحيانا • انه يقدم لنا (لـير) كرجل عجوز متقلب الأهواء ، سريع الغضب ، بارع فى القاء السباب واستمطار اللعنات ، يحمل قدرا لا بأس به من التفاهة ، ويفتقر تماما الى الجلال التراجيدى • فهو يجمع بناته الثلاث فى البداية ليقسم بينهن مملكته ، ويطلب من كل واحدة أن تعبر عن مدى حبها له • وبقدر فصاحتهم وقدرتهم على المبالغة والرياء سوف يجزل لهن العطاء • وعندما ترفض صغرى بناته (كورديليا) أن تشترك فى هذه اللعبة السخيفة يثور عليها ويطردها من المملكة شر طردة ، رغم أنها أكثرهن حبالة وحدبا عليه •

وبعد هذه البداية المضحكة التى تقدم لنا هذا الملك الأبلة ، والتى لا تحمل أى بعد تراجيدى من أى نوع ــ اللهم الا اذا اعتبرنا أى ملك يظهر على خشبة المسرح يحمل بالضرورة بعدا تراجيديا لمجرد أنه ملك ــ أى بحكم منصبه ــ بعد هذه البداية نرى لير فى معظم مشاهد المسرحية يهيم على وجهه فى العراء بعد أن تنكرت له بناته ، فى حالة هـذيان وهلوسة ، وقد اقترب من حافة الجنون • ويصحبه فى تجواله هـــذا المهرج الذى يكيل له النقد الساخر فى لغة تذكرنا باللغة المستخدمة فى مسرح العبث ــ كمـا ذكر الناقد (مارتن اسلن) فى كتابه الشـهير **مسرح العبث** •

ونص المسرحية يقترب أيضا من مسرح العبث فى افتقاده التام لعنصر الايمان بوجود آلهة عادلة تسير أمور البشر وفوق حكمة مطلقة • ان عالم مسرحية **الملك لير** عالم تحكمه القسوة الوحشية والجنون وفقدان البصر والبصيرة ، وهو عالم ينتفى منه الرجاء والأمل ، فقد قيمه وتجرد من انسانيته ، فالأب ينفى أبناءه ، والزوجة تخون زوجهـا ، وتسعى لقتله بالغدر ، والابن يفقأ عين أبيه ، والمرأة تصل الى ذروة الاشباع الجنسى عند مرأى الدم ، والبرىء يقتل دون ذنب • انه عالم هجرته الآلهة العادلة الحكيمة وتركت فيه الانسان يلتهم لحم أخيه الانسان •

لذلك لم يكن غريبا أن تلتقط (ديبورا وارين) هذه الرؤية المظلمة وتبلورها فى عرضها الذى حاولت فيه تقديم لير وقد أصبح أقرب الى المهرج منه الى البطل التراجيدى · فهو يتجول على خشبة المسرح فى معظم أجزاء المسرحية فى ثيابه الداخلية ، ثم تجعله المخرجة يرتدى بيجامة و (روب دى شامبر) فى الجزء الأخير · وقد ركز (روبرت ديميجر) الذى قام بدور لير على الجانب الفكاهى فى الشخصية ، وألقى الشعر كأنه نثرا حتى لا ينساق فى الأداء الى التأثير العاطفى وبرز هذا فى مشهد العاصفة والمشهد النهائى بالذات حيث أن هذين المشهدين يحويان عددا من المقاطع التى قد تجرف الممثل أما الى الأداء الخطابى أو الأداء الميلودرامى ·

لقد أدركت (ديبورا وارين) أن مسرحية لير تحمل قدرا كبيرا من الميلودراما الذى يجعلها تقترب أحيانا من الكاريكاتير · فكل شىء طابعه المبالغة الشديدة ، فالقسوة شديدة والجنون أشد ، والألم لا حدود له ولا تبرير · ولا يفرق المسرحية كما كتبها شكسبير عن الميلودرامات والفواجع الشهيرة الا عنصر العمق الفلسفى الذى ضمنه شكسبير شعره الرائع · لذلك حاولت المخرجه تأكيد هذه العمق الفلسفى واقصاء البعد الميلودرامى عن طريق جرعة الفكاهة الكبيرة التى ضمنتها أداء الممثلين وخاصة (لير) نفسه — كذلك سعت (ديبورا وارين) بشتى الوسائل الى كسر عنصر الايهام المسرحى فى عرضها : فالممثلون يؤدون أدوارهم ثم يجلسون على مقاعد حول خشبة المسرح أمام المتفرجين فى انتظار مشاهدهم التالية ، ثم نجدها فى مشهد العاصفة تجعلهم يغمسون رؤوسهم فى « جرادل » مملوءه بالمياه حتى تبتل شعورهم وكأن هذا حدث بفعل المطر · وجعل المخرجة المفتاح الأساسى فى الأداء هو الكوميديا فقلت درجة الاندماج الشعورى بحيث برزت وربما لأول مرة فى عرض انجليزى لهذه المسرحية ، الرؤية السياسية التى كثيرا ما تضيع عندما يلقى الممثلون أدوارهم بأسلوب الأداء التراجيدى ·

وعلى من صدمه منظر الملك لير فى ثيابه المنزلية المعاصرة أن يتذكر أن شكسبير كان يستخدم ملابسا عصرية فى مسرحه وكان هذا هو التقليد السائد فى المسرح الايزابيثى · وعلى كل من افتقد فى هــذا العرض الديكورات الواقعية الموحية ، وعز عليه أن يجد على خشبة المسرح عددا من السلالم الخشبية والجرادل ولا شىء غير ذلــك — عليه أن يتذكـر أن مسرح شكسبير كان أســاسا مسرحـا عاريـا لا يستخـدم الديكور · كذلـك ليتذكـر كل من اعترض على المخرجـة لأنهـا جعلت الممثلـة التى قامت بدور (كورديليا) تلعب دور المهرج الذى يصحب (لير) فى

تجواله أن الابنة الطيبة كورديليا والمهرج يمثلان فى المسرحية عنصر الخير الوحيد فى هذه الغابة البشرية لذلك كان من المنطقى أن تحاول المخرجة تأكيد توحدهما عن طريق هذه الحيلة · بل ان شكسبير نفسه يوحد بينهما فى المشهد الأخير عندما يجعل الملك (لير) يخاطب جثة كورديليا مناديا اياها بلقب المهرج وذلك حين يقول :

And my poor fool in hang'd ! **No, no, no life !**

(اشنقوك يا مهرجى المسكين ! أسلبوك الحياة تماما !) (الفصل الخامس ـ المشهد الثالث ـ بيت رقم ٣٠٤) ·

ويحسب للمخرجة فى النهاية أنها قدمت رؤية متكاملة لمسرحية بالغة الصعوبة بامكانات مادية لا تكاد تذكر ، وبعدد من الممثلين لا يزيد على العشرة وأثبتت لنا مرة أخرى ـ كما فعلت فرق انجليزية تجريبية زارت القاهرة من قبل أن المسرح ساحة عرض ونص ومخرج وممثل ، لا ميزانية ، أو ابهار ، أو امكانات ·

ماكبث فى ثيابه القديمة

وهكذا ستمضى بنا الأيام حثيثا

نزحف بخطى ثقيلة متباطئة

تحملنا من يوم الى يوم وحتى نهاية

الزمان

وما كانت كل أيامنا الماضية

سوى شموع على طريق العدم

تهدينا نحن الحمقى الى تراب القبر

بهذه الأبيات المؤثرة تنتهى مأساة الملك ماكبث التى كتبها شكسبير منذ حوالى أربعمائة عام عن قصة اسكتلندية تحكى ان قائدا مغوارا يدعى ماكبث يلتقى عند عودته من احدى المعارك بساحرات ثلاث ينبئنه بأنه سوف يصبح ملكا · وتلقى النبوءة هوى فى نفسه اذ تتفق وأطماعه الدفينة ويخطط بتشجيع من زوجته لقتل الملك الطيب « دنكان » · وما أن يعتلى العرش حتى يبدأ فى ارتكاب سلسلة طويلة من الجرائم ليؤمن نفسه حتى يعود ابن الملك المقتول ليسترد عرش أبيه وينتقم من قاتله ·

وقد كان شكسبير بالغ الجرأة حين اختار قاتلا سفاحا ليجعل منه بطلا مأساويا يتعاطف معه المتفرج · ولكن القصة القديمة تحولت فى يديه الى دراسة نفسية عميقة فى تحلل الشخصية تحت وطأة الندم والشعور

بالذنب وجعلنا نتعاطف مع القاتل وزوجته فى عذابهما وأرقهما الذى يودى بالزوجة الى الجنون والانتحار وبالزوج الى قاع اليأس الوجودى ٠

وفى اطار النشاط الثقافى المكثف الذى يقوم به المجلس البريطانى فى مصر الآن تقدم لنا فرقة لندن شكسبير هذه المأساة الشعرية الرائعة ولقد عودتنا الفرق التجريبية التى أتت الينا من قبل أن نتوقع دائما رؤية اخراجية جديدة للنصوص القديمة وأساليب عرض مخالفة لما جرى عليه العرف ولكن هذه الفرقة فاجأتنا بعرض تقليدى الى أبعد الحدود ربما هال له البعض لهذا السبب ! فرغم ان الفرقة تشترك مع الفرق التجريبية الأخرى فى قلة عدد ممثليها (فعددهم سبعة بينهم سيدة واحـدة هى هيلارى دريك ٠ مما يحتم قيام كل ممثل بأكثر من دور) ورغم ان المسرح يظل عاريا طوال الوقت الا من صليب ضخم وبعض الحقائب المعدنية التى تستخدم أحيانا كمقاعد الا أن المخرج « جون فريزر » قدم عرضا ذا صبغة تعليمية مدرسية ٠

لقد حافظ المخرج على النص المكتوب ولم يحذف الا مشهدا واحدا هو مشهد قتل زوجة أحد المتمردين على « ماكبث » وطفلها وذلك لسبب جبرى هو عدم وجود طفل بالفرقة ٠ كذلك حذف جزءا من أحد المشاهد الأخيرة جرى العرف على حذفه لعدم أهميته دراميا ٠ وفيما عدا ذلك قدم لنا النص برمته واختفى تماما وراءه محاولا ان يضع كلمات شكسبير بكل صورها وموسيقاها فى المقـام الأول دون أدنى محاولة للتدخل بالتفسير أو اثراء الدلالات القديمة فجاءت المسرحية متعة سماعية أو قراءة مجسمة أكثر منها رؤية اخراجية متميزة ٠

ورغم ذلك فقـد أظهر العرض تمكن المخرج من أدواته المسرحيـة خاصة وانه اشترك فى تصميم الديكور وبرز هذا بوضوح فى قدرته البارعة على خلق الجو المناسب فى مشاهد الساحرات والأشباح وذلك بأفقر الوسـائل التى لا تتعدى سحب دخان أبيض انبعثت من جانبى المسرح لتغرق فى طياتها الساحرات ثم لا تلبث ان تنقشع تدريجيا فى اضاءة خافتة لتكسبهن شفافية الأشباح ـ واستخدم المخرج ملاءة هفهافة وبضعة عرائس خشبية واضاءة خاصة للايحاء بالرؤى التى تستدعيهـا الساحرات من بواطن الغيب ٠ ثم استخدم فانوسا ونفس الملاءة ليجسد مشهد القتل فى الغابة ليلا ـ على طريقة خيال الظل ـ وذلك لصعوبة خلق جو الغابة خلقا واقعيا ٠

وعلى اتقانه ودقته يطرح هذا العرض سؤالا محيرا ينبع من محاولة المخرج ـ على العكس التيار السائد ـ تقديم الكلمة بأقل قدر من التفسير

وأكبر قدر من التجسيد المسرحي الأمين . فقد أضفت هذه المحاولة على العرض نوعا من الحيادية التامة التى جعلته أقرب الى القطعة المتحفية منه الى العرض الدرامى الحى .

والسؤال هو : الى أى مدى يمكن للمخرج ان يمضى فى احترامه للنص دون أن يؤدى هذا الاحترام الى ضياع الرؤية الاخراجية تماما .. وبحيث يأتى العرض تعليميا لا ابداعيا ؟ .. والى أى مدى يمكن أن يلتحم المخرج مع النص فى صراع يفجر دلالات النص الكامنة والممكنة دون أن يشتط به التفسير كما حدث فى عروض تجريبية سابقة ؟!

الليلة الثانية عشر .. أم مسرح العرائس !

زارت القاهرة حديثا فرقة مسرحية انجليزية تدعى فرقة «تشيراب» وقدمت تحت رعاية وزارة الثقافة والمجلس البريطانى ثلاثة عروض لمسرحية شكسبير « **الليلة الثانية عشر** » فى القاهرة والاسكندرية على مسرحى الجمهورية وسيد درويش .

ومسرحية **الليلة الثانية عشرة** من أبهج الكوميديات الشكسبيرية قاطبة ، وهى أقرب ما تكون الى ما أصبح يعرف الآن بالكوميديا الموسيقية اذ تتخللها الأغانى بصورة دائمة ، وتكون جزءا حيويا من نسيجها وجوها الدرامى .

والمسرحية تقوم كما هى عادة شكسبير فى كوميدياته على قصة حب تقليدية تتخللها صعوبات ما تلبث أن تنتهى ليجتمع شمل العشاق فى النهاية . وأيضا كعادة شكسبير نجد أن حدوته الحب البسيطة تفجر قضايا انسانية خالدة مثل علاقة المظهر بالمخبر ، وعلاقة اللغة بالحقيقة ، وقضية ديمومة المشاعر – بل والحقيقة ذاتها – فى اطار التغير الدائب الذى يفرضه الزمن .

فالمسرحية تقدم لنا حبكتين أساسيتين تتكون كل منهما من رباعى : فالحبكة الأولى تنتظم كل من الدوق **أورسينو** والنبيلة **أوليفيا** ، **وفيولا** وأخاها فى قصة حب متداخلة يعرقل مسارها خداع المظاهر من خلال الملابس والتنكر والأقنعة . فالبطلة فيولا تتنكر فى زى رجل بعد اعتقادها بغرق أخيها ، وتعمل فى بلاط **أورسينو** وتقع فى غرامه بينما هو غارق فى غرام **أوليفيا** . ويرسل **أورسينو فيولا** لتخطب ود **أوليفيا** حيث تقع أوليفيا فى غرامها معتقدة أنها رجل من أصل نبيل . وتنتهى

المشكلة عندما يظهر أخو **فيولا** الذى يشبهها تماما فتتزوجه **أوليفيا** بينما يتزوج الدوق **فيولا** ٠

والحبكة الثانية تقدم لنا من خلال رباعى آخر يتكون من **السير توبى** عم أوليفيا ، والفارس **السير اجيوتشيك** الذى يخطب ودها ، وخادميها ماريا ملفوليو تنويعة ساخرة بالغة الهزلية على قصة الحب المعقدة التى تشغل الحبكة الأولى وذلك من خلال « المقلب » الذى تدبره **ماريا** الخادمة الذكية للخادم **ملفوليو** لتفضح تصنعه للفضيلة الذى يخفى مطامعه فى الزواج من سيدته ٠ اذ هى تجعله من خلال حيلة ذكية يغير مظهره وتصرفاته بحيث يصبح مسخا شائها بالغ الفكاهة كما فعلت فيولا فى الحياة ٠

وخارج الحبكتين يقف المهرج ليعلق على الأحداث بحكمة بالغة مؤكدا فساد المظاهر واللغة ، بل انه يصف نفسه فى احدى اللحظات بأنه مفسد للكلمات ، ويبرز كيف تستخدم الشخصيات اللغة للتظاهر والخداع واخفاء الحقيقة ٠

والمسرحية رغم شحنتها الكوميدية البالغة لا تكاد تخفى رؤية حزينة لطبيعة الحياة التى يراها شكسبير وكأنها حقيقة عرض مسرحى عابر يعج بالأقنعة والمظاهر واللغة الكاذبة لا يلبث أن يبدأ حتى ينتهى : فالحب وهم ينتهى بانتهاء الشباب ، واللغة وسيلة خداع ، والمظهر ستار يخفى الحقيقة ٠ ولا يبقى للانسان سوى أن يتقبل هذه الجرعة المريرة من الحقيقة ، ويضحك منها ، ويستمتع بها على علاتها كما يفعل **السير توبى** ٠

وفى العرض الذى قدمته فرقة « تشيراب » لهذه المسرحية سعى المخرج الى بروزة هذا المفهوم للحياة على أنها مسرح صاخب ، خادع وزائل . فحول العرض كله الى شبه عرض لعرائس الماريونيت مؤكدا هذا المفهوم فى البداية والنهاية عن طريق حركات الممثلين ٠ كذلك استغل عنوان المسرحية الذى يشير الى الاحتفالات بأعياد الكريسماس التى تستمر اثنتا عشرة ليلة ، ومناسبة كتابتها ــ اذ كتبها شكسبير لتعرض فى البلاط فى هذا الاحتفال ــ فأضاف الى العرض بعضا من العناصر المسرحية التى تميز العروض المسماه **بالبانتومايم** (رغم أنها ليست صامتة) والتى تقدم للأطفال والكبار على السواء خلال هذه الاحتفالات فى الغرب حتى الآن ٠ وأهمها قيام الرجال بأدوار النساء والعكس ، خاصة دور المربية أو الخادمة الذى يتسم بالهزل الشديد فى عروض **البانتومايم** والذى عادة ما يؤديه نجم كوميدى مشهور ، ودور البطل الذى تقوم بأدائه نجمة مسرحية جميلة ٠ والجدير بالذكر أن نص المسرحية يسمح

بادخال مثل هذه الملامح المميزة للبانتومايم حيث أن شكسبير يجعل بطلته تتنكر طول الوقت فى زى رجل ، ثم تقوم بدور أخيها الرجل أيضا حيث أنه يشبهها تماما فى العرض ٠

وفى هــــذا الاطار الذى يسعى الى تأكيد « مسرحية » العرض المسرحى ، والى الغاء أى ايهام ولو مؤقت بأن المتفرج يشاهد جزءا من الواقع متناسيا خشبة المسرح — فى هذا الاطار الذى أكده الديكور الشديد البساطة الذى يصور خلفية سيرك تصويرا رمزيا عن طريق رسومات لاعبى الترابيز والعقلة ، والذى أيضا أكدته ملابس الشخصيات ومكياجهم اللذان جمعا بين ملامح العرائس ولاعبى السيرك ، تمكنت الفرقة من تقديم عرض ممتع سريع الايقاع ٠ الا أن المبالغة الشديدة فى عنف الحركة وفى تنغيم أجزاء كثيرة من النص الى جانب الأغانى التى يعج بها ، فضلا عن المبالغة فى ابراز العبـــارات والمعانى الخارجة فى النص عن طريق الاشارات الجسدية الواضحة كاد يلقى بالنص فى بعض الأحيان فى هوة الهزليات الجنسية الرخيصة ٠ ولكن أداء الممثلين البارع نجح فى الاحتفاظ باللحظات الشعورية العميقة خاصة فى مشاهد لقاء العشاق وفى مشاهد الحيرة الشديدة والألم الذى يسببهما اختلاط المظاهر وخلط الحقائق ، وذلك رغم التزامهم جميعا بأسلوب الأداء الذى يذكرنا طــول الوقت بمسرح العرائس ويتسم فى معظمه بالمبالغة الشديدة فى الالقاء والحركة التى تثير الضحك ٠

ولعل أهم ما استفدناه من هذا العرض هو درس عميق فى كيفية تقديم عرض مسرحى كبير يعج بالشخصيات بأقل عدد من الممثلين المدربين تدريبا ممتازا وبأقل قدر من الامكانيات والديكور ٠ لقد كانت قدرة المؤدين فى الانتقال من دور الى دور فى سرعة فائقة مع تغيير الملابس حقا مثارا للاعجاب ، بل وأيضا لبعض الحسد ٠ ويكفى أن نعرف أن عدد الشخصيات فى المسرحية أربعة عشر وعدد الممثلين الذين قدموها هو ستة ٠

ولعل الدرس الثانى والأهم الذى ينبغى أن نتعلمه هو أن التعرض لنص كلاسيكى لا يجب أن يكبله احترام زائف يجعلنا نرهب استخدام خيالنا لتقديمه بصورة جديدة تتفق ورؤية العصر ، بل وتتفق وحدود امكانيات الفرقة والمسرح الذى يقدمه مهما كانت ضآلتهما ٠

ونذكر فى هذا الصدد الضجة الزائفة التى قامت عندما عرضت حديثا كوميديا أخرى لشكسبير فى أعداد عامى كان الغرض منه ابراز روحها المعاصره ، وطبيعة لغتها الحقيقية ، ودلالاتها الخالدة التى لا تتقيد

بزمان أو مكان · ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يحدث لو أن الدكتور سمير سرحان اختار لها اطارا أكثر جرأه أو لو أنه لم يلتزم الكثير من الحكمة فى تقييد روح العامية الصرفة واللغة الخارجة التى تسود كثيرا من أجزاء النص الأصلى ·

وكم يحزننا نحن محبى شكسبير دون رهبة زائفة أن نرى أى عرض أجنبى يقابل بالتهليل مهما تجرأ فى معالجة هذه الكلاسيكيات بينما تلقى الأحجار والاتهامات الظالمة على كل من يتعرض ببعض الصدق الجرىء لتقديم شكسبير كما هو فى الحقيقة من أهل بلدنا ·

زى ما تحب
بين الواقع القاسى وعالم الحلم والخيال

عندما قدمت بعض مسرحيات شكسبير فى لندن فى حديقة ريجنت بارك ، ابان الستينات هلل لها النقاد هناك وأيضا هنا ! ونادى البعض بمحاولة تنفيذ هذه التجربة فى مصر خاصة وان جوهـا يصلح أكثر من انجلترا لمثل هذه العروض بالاضافة الى عامل التوفير المادى الذى لا يستهان به · وانتظرنا أكثر من عشرين سنة لنرى هذه التجربة أخيرا تتحقق ·

ان ما يحدث الآن فى حديقة متحف مختار ليس مجرد افتتاح مسرح جديد فى عاصمة تكتظ بالبشر وتفتقر افتقارا شديدا الى المسارح بل هو تجربة مسرحية رائعة يجب ان تلقى على أقل تقدير قدرا مماثلا من الترحيب الذى استقبلنا به تجربة تقديم شكسبير فى الهواء الطلق فى انجلترا !

ومن حسن الحظ ان يبدأ هـذا المسرح الجديد عروضـه بكوميديا شكسبير الرقيقة الساخرة فى نفس الوقت « زى ما تحب » · ان اختيار هذا النص والطريقة التى تم بها اعداده وتنفيذه على المسرح يكشفان عن ذكاء مسرحى عميق اذ أن هذه الكوميديا بالذات تعتبر من أصلح مسرحيات شكسبير للعرض فى الهواء الطلق وخاصة فى الحدائق · فمعظم أحداث المسرحية تدور فى غابة يهرع اليها أبطال المسرحية هربا من بطش وصراعات حياة المدينة وأنظمتها الظالمة والتى يرمز اليها البلاط الملكى ·

ولكن المسرحية تكشف لنا تدريجيا ان النزوع الرومانسى للهرب الى الطبيعة تخلصا من واقع قاس انما هو فكرة ساذجة وان الطبيعة فى الحقيقة ما هى الا صورة أخرى من غابة المدينة حيث يأكل القوى الضعيف ·

ويأتى هذا التكشف عن طريق جرعة قوية من السخرية التى تشيع

الضحك فى جنبات المسرح خاصة عندما يدخل الممثل المبدع سمير عزيز الذى يقوم بدور المهرج ـ والذى يعيد الى أذهاننا عبقرية الكوميدى الراحل عادل خيرى ـ ويعلق قائلا ان الغابة جميلة ولكنها ـ فى صياغة الدكتور سمير سرحان ـ « حياة حقيرة » فى الواقع وان « من خرج من داره اتقل مقداره » !

وجنبا الى جنب مع هذه المقارنة الساخرة المستمرة بين حياة المدينة وحياة الطبيعة والفطرة ـ أو بمعنى أوسع المقارنة بين عالم الواقع القاسى وعالم الحلم والخيال المثالى ـ نجد مقارنة اخرى بين مفهوم الحب الواقعى وفكرة الحب الرومانسى ·

ولقد نجح جميع المشتركين فى المسرحية فى ايصال فكرة شكسبير عن الحب الى المتفرج وهى باختصار شديد تتلخص فى أن نشـوة الحب الرومانسى رغم روعتها لا ينبغى ان تعمى المحب عن حقيقة الزمن الذى يقهر المشاعر والأحلام ·

وفكرة الزمن تسيطر على المسرحية · ففى الحياة الفطرية فى أحضان الطبيعة لا توجد ساعات ولا دقائق · ولكن الانسان محكوم بالوقت اينما كان · ومن هنا كان وهم الهروب الرومانسى الى الطبيعة التى ينتفى فيها عامل الزمن وبالتالى يصبح الهروب من الواقع هو هروب من الحياة ذاتها التى تظل غابة سواء عاش الانسان فى المدينة أو فى الطبيعة ·

وفى مشهد بالغ الفكاهة بين آمال رمزى « روز اليند » وزينات فهيم « سيليا » وسامح السريطى « أورلاندو » تكشف لنا المسرحية أن الزمن هو ساعة داخلية يحملها الانسان معه اينما ذهب حتى ولو هرب الى الطبيعة · وفى نفس المشهد تتكأكأ كل من آمال وزينات على المحب « الغلبان » سامح السريطى الذى يكتب كثيرا من الأشعار الساذجة ـ التى يصفها المهرج سمير عزيز حقا بأنها أشعار « حلمنتيشى » ـ لتنكشان شعره وتبهدلان ملابسه بهدلة شديدة وذلك حتى يتوافق مظهره مع مظهر المحب البائس الذى تصوره القصص الرومانسية ·

ان ضوء السخرية اللاذع الذى يسلطة شكسبير فى هذه المسرحية على الأفكار الرومانسـية التقليـدية المتعلقة بالحب والطبيعة والعودة الى الفطرة لم يكن ليصل لنا فى نص عربى الا عن طريق ترجمة تجمع بين البساطة والشاعرية والمعاصرة ·

ومن هنا كان حذق الفنان الدكتور سمير سرحان فى اختيار اللغة العامية كأداة التوصيل بالعربية لهذا النص · لقد ساعدت اللغة العامية

المصرية خفيفة الظل الممثلين والمخرج على الاحتفاظ طوال العرض بروح السخرية التى تسود المسرحية ٠ والتى ما كان لها ان تحيا فى ظل ترجمة عربية فصيحة اذ أننا دائما نأخذ الفصحى مأخذ الجد الشديد ولا نتصور أن قولا عربيا فصيحا يمكن أن يؤخذ مأخذ « النقورة » وخاصة فى مسرحيات شكسبير الذى نقرنه دائما بالتراجيديا والاستعارات غير المفهومة والذى نوليه دائما احتراما كاذبا يمنعنا من الضحك حتى ولو كان الضحك هو هدفه الأول ٠

ولقد نجح المخرج القدير حسين جمعة فى انتهاج أسلوب مسرحى يتوافق تماما مع الأسلوب الدرامى فى التأليف ٠ فمسرحية « زى ما تحب » ليست مسرحية تقليدية تعتمد أساسا على الحدوتة والحبكة والصراع المتصاعد بل هى تقترب كثيرا فى تركيبها من التركيب الموسيقى الذى نعهده فى الدراما المعاصرة والذى يعتمد أساسا على التكشف عن طريق التقابل والتكرار مع التنويع ٠

ان الحدوتة التى تقوم عليها المسرحية يمكن وصفها بأنها حدوتة تقليدية تافهة ٠ ولكن شكسبير يستخدمها ليقيم عليها بناء دراميا مركبا يبلور من خلاله أفكاره عن الواقعية والرومانسية فى الحياة والحب بحيث ينبع التوتر الدرامى من صراع الأفكار ووجهات النظر أكثر مما ينبع من صراعات الشخصيات ٠

لقد توصل حسين جمعة الى أسلوب يتوافق تماما مع المسرحية فاستغل ستاتيكية أو ثبات المنظر واستخدم الملابس والاضاءة استخداما باهرا مع أسلوب النقلات السينمائية السريعة فى بعض الأحيان بين جنبات المكان مستغلا امكانياته الكاملة وبهذا خلق متتالية تأثيرية رائعة تعكس لنا فى لوحات بالغة التأثير أسلوب بناء المسرحية الذى يعتمد على التنويعات المختلفة على التيمة الواحدة ٠

ولحسن الحظ يرى المتفرج ربما لأول مرة ممثلين لا يرهبون سمعة شكسبير التراجيدية ويتعاملون مع نصه دون رهبة زائفة وبالتالى لا يزيفون روح الكوميدية الساخرة فى مسرحه والتى لا تكاد تخلو منها حتى أحزن تراجيدياته ٠

ان أداء سامح السريطى لدور أورلاندو هو نسمة هواء منعشة فى تراث عروض شكسبير فى مصر ٠ فكان طوال العرض وكأنه يؤدى دور أورلاندو البطل الرومانسى وفى — نفس الوقت يعلق بسخرية شديدة على الشخصية التى يمثلها ٠

ان كل من ساهم فى هذا العرض الممتع جدير بالتهنئة • وتأمل أن تكون هذه المسرحية فاتحة خير لهذا المسرح الجديد الذى نرجو أن يستمر فى العرض حتى فى الشتاء ليقدم لنا عروض ماتينيه فى شمس الشتاء الدافئة •

ولن تعدم مصر الغنية فنانين لا يرهبون العمل دون اضاءة وفى نفس الظروف التى كثيرا ما عرض فيها شكسبير مسرحياته •

حلم ليلة صيف ‥ فى عيون مصرية وانجليزية

فى عام ١٩٨٣ قام سمير سرحان بتجربة مسرحية جريئة حين ترجم مسرحية حلم ليلة صيف لشكسبير الى اللغة العامية المصرية ليحولها المخرج حسين جمعه بدوره الى عرض مسرحي غنائى راقص قدمه فى الهواء الطلق فى ساحة قلعة قايتباى بالاسكندرية ٠

وقد أثارت ترجمة الدكتور سرحان هذه ضجة كبيرة خاصة عندما تبعها فى العام التالى بترجمة مماثلة الى العامية لكوميديا شكسبيرية أخرى هى **كما تهوى** ـ أو كما أسماها بالعامية : **زى ما تحب** ٠ ومصدر الضجة والجدل هو أن تجربة سمير سرحان الجريئة اصطدمت بالصورة الخاطئة السائدة بين العرب عن مسرح شكسبير والتى بدأت تتكون منذ بداية هذا القرن حين ترجم خليل مطران بعض النصوص الشكسبيرية عن الفرنسية فى لغة عربية شديدة البلاغة والتقعر والخطابية تذكرنا بلغة الشعر الجاهلى مما جعل قراء هذه الترجمات يرون فى شكسبير كاتبا تعليميا جادا الى درجة الجهامة ، بليغا الى حد التقعر والغرابة ، يملأ شعره بالحكم والمواعظ ويصوغها فى لغة عالية تستعصى على فهم الغالبية العظمى ٠ ولكن القارىء لمسرح شكسبير فى لغته الأصلية يدرك أن شكسبير لم يكن أديبا بليغا يستخدم لغة واحدة عالية بقدر ما كان رجل مسرح يستخدم عدة مستويات للغة ويطوعها لخدمة الموقف الدرامى ٠ ان البلاغة الأساسية التى كان شكسبير ينشدها هى البلاغة الدرامية ـ أى فعالية الكلمة على المسرح فى توصيل المعنى الدرامى والتعبير عن الموقف والشخصية ٠ لذلك نجد شكسبير فى جميع مسرحياته يخلط الشعر بالنثر والفصحى بالعامية الدارجة ولا يترفع أحيانا عن استخدام البذاءات والألفاظ والتوريات اللغوية الخارجة اذا رأى أن طبيعة الشخصية المتحدثة أو الموقف الدرامى

يتطلب ذلك • وما كانت تجربة سمير سرحان فى جوهرها سوى محاولة مخلصة من جانب عاشق لمسرح شكسبير لتصحيح المفهوم الخاطىء السائد لهذا المسرح •

ووسط ضجة الحديث حول الترجمة ضاع الاخراج فلم يتحدث عنه النقاد الا بالنذر اليسير • وربما كان لهم فى ذلك بعض العذر اذ لم يقدم حسين جمعه جديدا من ناحية الاخراج • لقد التزم المخرج بالقراءة الرومانسية التقليدية للنص وترجمها الى عرض تميز بالخيال التشكيلى والاتقان الفنى فى التنفيذ ولكن افتقر الى الرؤية المتعمقة للنص بحيث جاء أقرب ما يكون لعرض من عروض مسرح الطفل يحكى قصة خيالية من قصص الجن والعفاريت • وقد أدى هذا التفسير الرومانسى البرىء للنص الى تسطيحه تسطيحا شديدا بحيث ضاعت رسالته الانسانية باعتباره تعبيرا دراميا عن الوجدان الجمعى الشعبى بكل ما يحويه من مناطق مضيئة ومظلمة ، من آمال ومخاوف ، ورسالته الفنية باعتباره تجربة فى تجسيد شكل من أشكال المسرح الشعبى يعبر عن تعدد وتصارع مستويات الحقيقة فى تركيبة درامية متعددة الحبكات ، وتحول النص فى أيدى حسين جمعة الى سيناريو لفيلم من أفلام الكارتون الأمريكية التى تحكى قصة « بامبى » أو « سنو وايت » أو « الأميرة النائمة » ـ ولا يتبقى فى الذكرى من هذه التجربة المسرحية المصرية فى تقديم حلم ليلة صيف سوى الترجمة الجريئة والتشكيل العام الجيد للعرض فى ظل قلعة قايتباى الرائعة •

وبعد هذه الرؤية الاخراجية المصرية لمسرحية **حلم ليلة صيف** بعام واحد وفدت الى القاهرة فرقة انجليزية تجريبية صغيرة تتكون من عشرة ممثلين لا غير وتدعى « تشيك باى جاول » (Cheek By Jowl) والاسم يعنى حرفيا « خد على فك » ـ وهو تعبير انجليزى دارج يستخدم كناية عن الالتصاق الشديد •

وقدمت هذه الفرقة مسرحية **حلم ليلة صيف** فى عرض تميز بالبساطة الشديدة والبعد عن البهرجة فى التنفيذ ، استوحى مخرجه روح مسرح شكسبير الأصلى فاستخدم خشبة المسرح العارية كفراغ تشكيلى ليقدم فى اطاره لوحات حركية تعبيرية واعتمد اعتمادا شبه كامل على قدرات الممثلين فى الأداء الصوتى والجسدى مستغنيا عن كافة المؤثرات الخارجية • ولهذا ، وعلى الرغم من قدرات الممثلين التمثيلية والحركية والغنائية الفائقة التى جسدت لنا المعنى الحقيقى للممثل الشامل الا أن البطل الحقيقى لهذا العرض المثير كان الاخراج • لقد تمكن المخرج (ديكللان دونيلان) من تحويل كل سلبيات هذه الفرقة التجريبية الصغيرة من فقر فى الامكانيات وعدد الممثلين الى عوامل ايجابية مضيئة ذات فاعلية

درامية تخدم رؤية اخراجية متماسكة ٠ فعلى سبيل المثال تغلب المخرج على مشكلة فقر امكانيات الفرقة من حيث الملابس فجعل ممثليه يرتدون ملابس عصرية واقترب فى هذا من روح مسرح شكسبير الذى كان ممثليه أيضا يرتدون ملابس عصرية ٠٠ وأفاد هذا التصرف العرض من ناحية اذ جعله يقترب من عالم المتفرج الواقعى ويتجادل معه ٠ ولكنه من ناحية أخرى أضعف عنصر الايهام المسرحي الذى يتحقق عادة عن طريق الملابس والديكور بحيث يتحول عالم المسرحية الشعرية الى استعارة غنية الدلالات والمعانى بدلا من أن يظل مجرد تشبيه أو انعكاس مطابق للواقع ٠ ولكن المخرج نجح فى التغلب على هذه المشكلة عن طريق تأكيد وابراز فكرة العرض المسرحى باعتباره وهما أو حلما جماعيا يشترك فيه المتفرج والممثلون ٠ لقد جعل المخرج من فكرة الحلم الجماعى هذه (بأبعادهـا السيرياليـة المتضمنة) المفتاح الأساسى لرؤية وتكنيك الاخراج ٠ فمن منطلق فكـرة الوهم الجماعى الذى يؤكده الجنى « باك » فى نهاية المسرحية يطرح المخرج مفهوما أو تعريفا لفن التمثيل المسرحى يتفق والرؤية العامة للاخراج ٠ يؤكد المخرج أن التمثيل هو فى أحد معانيه نوع من التقمص الروحى وذلك فى مشهد البروفة الذى ترى فيه مجموعة الممثلين الهواة يدخلون فى حالة تشبه حالة الغيبوبة وكأن جنيا أو روحا من الأرواح قـد سكنت أجسادهم ٠ وتجسيدا لهذا المفهوم يجعل المخرج الممثلين يتقمصون الأدوار المختلفة ويلعبون أكثر من دور ٠ وهو فى هذا يتبع منطق الحلم ٠ ففى الأحلام تذوب الشخصيات بعضها فى البعض ، وتتداخل الأزمنة والأماكن وهذا ما نراه يحدث على خشبة المسرح ــ فالقصر يذوب فى الغابـة ، والأميرة تتحول الى ملكة الجان والممثلون الهـواة تتقمصهم أرواح الجن والعفاريت ٠ والمخرج اذ يتبع هنا منطق الحلم والتحولات السيرياليـة اللاعقلانية التى تصحبه ، بل وتحكم بناءه ومساره ، لا يخالف الرؤية الأساسية للنص ٠ فشكسبير يؤكد عنصر الحلم فى العنوان ويؤكد منطلق الحلم من حيث التحولات اللا منطقية ــ تلك التى يعج بها التراث الشعبى ــ فى تحول « بوتوم » من انسان الى حمار ، وفى التحـولات النفسية اللا مفهومة التى تصيب الشخصيات فى رحلتهم خلال الغابة المظلمة ــ تلك الرحلة التى قارنها بعض النقاد ــ مثل (يان كوت) فى كتابه الشهير **شكسبير معاصرنا** ــ برحلة الانسان داخل مناطق اللا وعى المظلمة التى لا يحكمها قانون العقل أو المنطق ولا تتدخل فيها عناصر الزمان والمكان ٠

ان الحركة الدرامية فى مسرحية **حلم ليلة صيف** تنتقل بالشخصيات من عالم الواقع الاجتماعى بقوانينه العقلانية وقوالبه وتقاليده وقيـوده ــ ذلك العالم الذى يمثله القصر ــ الى عالم اللاوعى والحلم بفوضويتـه وعشوائيته ولا عقلانيته ــ ذلك العالم المتمثل فى الغابة الذى تتوه فيه

الشخصيات ويقوم فيه الممثلون ببروفاتهم فى محاولة الانتقال الى عالم الوهم الفنى الكامل الذى يتبع منطقا يماثل منطق الحلم ويختلف عن منطق الحياة .

وبعد هذه الرحلة الاستكشافية تعود الحركة الدرامية الى عالم الواقع لتعقد مصالحة درامية بين الوعى بقوانينه واللاوعى بمنطقه الخاص . وفى هذه الحركة الدائرية يلمس القارىء رؤية تقترب من الفكرة الفرويدية الشائعة التى تقول بأن الصحة النفسية للفرد لا تتوفر الا اذا ألم الانسان بأعماقه النفسية وتكشف باطنها المظلم وتقبلها دون وجل أو خجل أو خداع .

ولا أعتقد أن تفسير (يان كوت) الفرويدى لمسرحية شكسبير كان غائبا عن ذهن المخرج . بل ان هذا التفسير الذى روج له (بيتر بروك) فى اخراجه لهذه المسرحية فى الستينات والذى أصبح أكثر التفسيرات ترددا فى الأوساط المسرحية الانجليزية هيمن بصورة كاملة على العرض الذى رأيناه فى القاهرة ــ لقد استخدم المخرج سخرية شكسبير المتعمدة من مفهوم الحب الرومانسى الأفلاطونى وتأكيده على وجود البعد الجنسى الشهوانى المتقلب فى عاطفة الحب ليؤكد الجانب المظلم الذى يتميز بالعدوانية والقسوة ، وحول شخصية الممثل الهاوى (كونيس) من رجل الى امرأة ليقدم على المسرح مشهدا من نوعية (الجروتسك) ــ الذى يجمع بين التشويه والرعب والضحك ــ يصور اغتصاب الحرفى (بوتوم) بعد أن أصبح حمارا للمدعوة مس (كوينس) .

وقد أزعج هذا المشهد بالذات ، والتفسير الفرويدى العنيف الهام لمشاهد الغابة ، الى جانب الترجمة الجنسية الواضحة لعاطفة الحب فى جانبها المظلم كل من يتمسك بالقراءة الرومانسية البريئة للمسرحية . ولكن مهما كان الاعتراض على جراءة أو اباحية بعض المشاهد الا أنه لا يسعنا الا أن نعترف بأن هذه المشاهد كانت لها ضرورتها الدرامية فى اطار الرؤية الاخراجية العامة للنص .

روميو وجولييت فى حديقة النهر

احتفل المسرحيون المصريون بمسرحيات شكسبير منذ أن نشطت حركة ترجمة الأدب العالمى الى العربية فى بداية القرن وقدم المسرح المصرى عددا لا يستهان به من مسرحياته رصدها الدكتور رمسيس عوض فى كتابه الممتع **شكسبير فى مصر** • ورغم ذلك ، ولسبب غير مفهوم ، لم تقدم **روميو وجولييت** بصورتها الكاملة مطلقا على المسرح المصرى رغم أنها أكثر مسرحيات شكسبير ملاءمة للذوق الشرقى وألصقها صلة من ناحية الموضوع والجو العام بالبيئة المصرية والعربية • لقد قام جوق الشيخ سلامة حجازى بتقديمها فى عام ١٩١٣ ، ١٩١٤ عن ترجمة نجيب حداد حقا ــ ولكن النص الذى عرض تحت عنوان **شهداء الغرام** كان أبعد ما يكون عن النص الأصلى الذى لم يأخذ منه سوى هيكل الحبكة الأساسية الذى استخدمه كحامل لعدد من الأغانى العاطفية المؤلفة خصيصا للطرب والتطريب ليغنيها الشيخ سلامة حجازى نفسه فى دور روميو مع (ميليا ديان) فى دور جولييت • ولم تكن ترجمة نجيب حداد هى الترجمة الوحيدة المتاحة آنذاك فقد قام نقولا رزق الله بتعريب آخر للمسرحية لكنه لم يلق اهتماما من الفرق المسرحية •

وفى الأعوام الثلاثين الأخيرة ــ أى منذ بداية إلنهضة المسرحية الحديثة ــ جرت عدة محاولات لتقديم **روميو وجولييت** ــ منها محاولة كمال عيد ثم سعد أردش ثم محمد صبحى وأخيرا سناء شافع الذى كان يزمع تقديمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية فى الترجمة النثرية التى نشرها د• محمد عنانى فى الستينيات ثم صححت وأعيد نشرها عام ١٩٨١ • ولكن هذه المحاولات جميعها تعثرت وكان السبب كل مرة هو عدم وجود الممثلين القادرين على القيام بالدورين الرئيسيين ومشكلات « الاخراج الكبير » أى ال grand mise en scene

وربما كانت هذه المسرحية لتظل غائبة عن المسرح المصرى لولا ظهور عزة بلبع وتألقها على المسرح فى الموسم السابق رغم ضآلة الأدوار الغنائية التى اسندت اليها سواء فى مسرحية **زى ما تحب** التى قدمها فيها حسين جمعه الى المسرح لأول مرة أو فى **الوزير العاشق** · لقد ألهمت عزة بلبع محمد عنانى فكرة أن يقوم باعداد شعرى غنائى للمسرحية التى سبق أن ترجمها نثرا على أن تقوم عزة بلبع ببطولتها اذ لمس فى صوتها وحضورها خامة مسرحية تصلح لدور جولييت ، وتحمس حسين جمعة للفكرة على أن تقدم المسرحية فى الهواء الطلق ــ كما تقدم كثيرا فى حديقة ريجنت بارك بلندن فى الصيف ــ وعلى مسرح النهــر الذى كان قد شرع فى تصميمه وتنفيذه باعتباره أصلح اطار لهذا النص البالغ الشاعرية · وبعد صعوبات بالغة خرج هذا العرض الشعرى الغنائى الى النور فى صيف عام ١٩٨٥ ليثبت صدق فراسة معد النص ومخرجــه · ان عزه بلبع هى جولييت المسرح المصرى بجدارة وقــد أدت دورا سيظــل المسرح المصرى يذكرها به ، وجاء أداؤها فى رشاقة ورقة وعمــق أداء أشهر الممثلات العالميات اللائى قمن بهذا الدور من قبل ·

ومما لا شك فيه أن الترجمة الشعرية قــد جمعت بين السلاســة والعذوبة والقوة ، مع التزامها بالأمانة لنص شكسبير لغة وروحا وصاغ جمال سلامة مشاهد كاملة منها الحانا قوية رقيقة معبرة تبتعد عن التطريب رغم عذوبتها وتتسم بالتدفق الدرامى عن طريق التوزيع ، وجسدها حسين جمعة تصميما ورؤية مسرحية ، وحسن خليل حركة درامية بليغة (خاصة فى مشهدى الشرفة ووداع الحبيبين) وهكذا ساعدت على خلق الاطــار الصحيح الذى وجدت فيه موهبة عزه بلبع فرصة الانطلاق والتوهج ·

وقصة روميو وجولييت استقاها شكسبير من قصة شائعة لها سند تاريخى ويقال انها وقعت بالفعل فى مدينة فيرونا الايطالية فى مطلع القرن الرابع عشر ــ أى قبل أن يكتب شكسبير المسرحية بقرنين من الزمــان تقريبا ــ وهى قصة بسيطة عميقة المغزى · فهى تصور الصراع الأبــدى بين قوى الحب والسلام متمثلة فى الحبيبين وقوى البغضاء والشقاق التى تتجسد فى العداء القديم بين أسرتيهما وتعكس لغة المسرحية هذا الصراع فى صور النور والظلام التى تتغلغل فى نسيج المسرحية وتشكل جوهــا الشعورى العام · وتنتهى القصة بعد العديد من المغامرات والملابسات وسوء الفهم والمصادفات الى انتصار السلام ولكن بثمن فادح هو موت الحبيبين(١) ·

ورغم جرعة المأساة فى المسرحية الا أن شكسبير لم يكتبها كمأساة فهو يؤكد طول الوقت أن الجمال الذى يأتى به الحب الى الحياة لا ينتهى بانتهائها بل تظل أنفاسه تتردد فى جنباتها بعد الموت · ان قصة الحب

تظل قيمة ايجابية تحيل سلبية الانتحار (الذى يختاره العاشقان هروبا من عالم البغضاء) الى انتصار · لذلك ينهى شكسبير مسرحيته نهايـة تؤكد انتصار قوى الخير وعودة الوئام الى فيرونا التى مزقتهـا الفتن · ولا شك أن لهذه المسرحية دلالاتها المعاصرة التى تعتصر الفؤاد كلما تذكر الانسان العربى ماحاق بلبنان من خراب وتدمير من جراء انقســام أهــل البلد الواحد على أنفسهم ·

لقد أثبت هذا العرض الشعرى أن اللغة الفصحى مازالت قادرة على أن تكون أداة بليغة ومؤثرة فى التمثيل المسرحى اذا ابتعدت عن الطنطنة والبلاغة الزائفة واقتربت من روح الموقف الذى تصوره فى بساطة وأمانة · لقد تدفقت لغة لشعر الموسيقية وصوره الرائعة من أفــواه الممثلين فى سلاسة ويسر لتعبر عن شتى ما يجيش بالنفس البشرية من مشاعر ولم تقف اللغة العربية حائلا دون تقديم الفكاهة فجاءت المشاهد الكوميديـة فى المسرحية فكهة الى أبعد الحدود ونذكر منها على سبيل المثال لقاء رسول أسرة كابيوليت فاروق الباجورى بروميو (أشرف سيف) فى بدايـة المسرحية ، ومشاهد مربية جولييت ، ومشاهد الممثل الواعد مجدى صبحى الذى تألق فى هذا العرض فى دور مركشيو وأفصح عن قدر كبير من الحضور والموهبة وخفة الظل التى جعلت من مشهد موته مشهدا يختلط فيه الضحك بالبكاء ويلخص الحالة الشعورية العامة للمسرحية · ولقـد حاول المترجم د· محمد عنانى الالتزام بالنص الأصلى قدر الطاقة فى اخراجه لعمل مسرحى موسيقى غنائى راقص فلم يحـــذف سوى بعض المشاهد التى تقوم على القافية اللفظية التى لن يتذوقها المتفرج المصرى فى الترجمة أو التى تحوى نكتا خارجة لا يستسيغها الذوق الشرقى أو التى تعطل تدفق الحدث فى النص الأصلى (٢) · كذلك التزم بالنص الأصلى حين ترجم الشعر شعرا النثر نثرا ونجح فى تطويع اللغة العربية للتمثيل الدرامى والغناء المسرحى · وبدلا من تقسيم المسرحية الى فصول ومشاهد جعل المشاهد تتوالى (كما كان الحال عند شكسبير) بحسب دخول الممثلين وخروجهم وقسم المشاهد العشرين التى تكون المسرحية الى قسمين كما تجرى العادة الآن فى المسرحيات الحديثة · ولأول مرة فى مصر نجد الأغانى تشكل جزءا لا يتجزأ من العمل الدرامى ولا تضاف اليه من الخارج · فالأغانى التى ينشدها الممثلون هى نفس أشعار شكسبير ·

ومثلما التزم المعرب بروح مسرح شكسبير فى اعداده المسرحى لهذا النص استلهم المخرج حسين جمعه بساطة المسرح الاليزابيثى الذى كان شكسبير يكتب فى ظله فجاءت خشبة المسرح النصف دائرية والتى تحف بها أشجار حديقة النهر من كل جانب خالية تماما الا من تشكيل معمارى فى جانب منها يمثل كل جانب منه مكانا متميزا فهو فى آن واحد منزل

كابيوليت الذى يحوى شرفة جولييت الشهيرة وهو صومعة القس لورانس أو حائط لأحد مبانى المدينة · وساعد هذا المسرح الخالى (على النهج الاليزابيثى) على تحقيق سيولة وتدفق الحركة المسرحية وعلى استغلال الاضاءة استغلالا فعالا فى ابراز وبلورة الجو العام والحالات الشعورية المتباينة فى النص ـ لقد أدرك حسين جمعة بحسه التشكيلى النافذ أن الديكور الطبيعى للمكان لا يحتاج الى ديكور مساعد وان سحر جو الحديقة الراقدة على حافة النهر كفيل بتحقيق الجو الشاعرى الذى تتطلبه المسرحية باعتبارها أولا وأخيرا « رومانسة » Romance ـ لقد أثبت حسين جمعه فى محاولاته الأربعة المتعاقبة فى تقديم المسرح فى الهواء الطلق (فى المسرح الرومانى ثم قلعة قايتباى ثم مسرح حديقة متحف مختار الذى هدمته المحافظة دون تبرير مقنع ثم مسرح النهر) قدرة فائقة على استغلال وتوظيف طبيعة المكان وامكانياته بصورة لا يجاريه فيها أحد · ومن المحزن حقا أن نجد المسرح الساحر الذى صممه ونفذه بمشقة بالغة فى حديقة النهر وقد تحول بعد عامين فقط من افتتاحه الى ما يشبه الأطلال وكأننا فى قاهرتنا هذه المكتظة بالسكان نعانى من كثرة المسارح لنترك هذا المسرح الصيفى الرائع خاويا على عروشه !

وأخيرا ـ فاننا نحيى جرأة وشجاعة حسين جمعه فى اختياره للممثلين وتشجيعه للمواهب الشابة المغمورة التى يقدمها فى العرض تلو العرض ليثرى حياتنا المسرحية وليثبت تدفق وخصب الموهبة المسرحية فى مصر ·

---

(١) انظر مقدمة المترجم فى النص المنشور عن مكتبة غريب عام ١٩٨٦ ـ ص ٢٢٠ ·

(٢) انظر تقييم د· هيام أبو الحسين للترجمة المنشور فى مجلة ابداع ـ عدد ابريل ١٩٨٦ ·

مع الكوميديا الانجليزية فى مصر

فى مسرح الجمهورية والهيلتون

كيف يحب النصف الآخر : كوميديا اجتماعية

بعد انشاء فرع المسرح المتجول لفرقة « الرويال كورت » ابتكرت العقول البريطانية فكرة جديدة لنقل الثقافة المسرحية الانجليزية الى شتى أنحاء العالم — بعيدا عن التلفزيون والفيديو ·

فقد تعاونت شركة الخطوط الجوية البريطانية مع بعض الهيئات الفنية والفنادق العالمية لانشاء فرق المسرح الطائر التى تعد مسرحية انجليزية كل عام وتنتقل بها على متن طائرات الشركة الى بلاد العالم شرقا وغربا — من الشرق الأقصى الى أمريكا اللاتينية لتقدم عروضها على مسارح تقام خصيصا فى الفنادق التى تستضيف هذه الفرقة ·

وزارت هذه الفرقة الطائرة مصر فى العام الماضى حيث قدمت مسرحية « فتاة فى حسائى » ، وتزورها مرة أخرى هذا العام فى استضافة فندق النيل هيلتون لتقدم لنا تحفة كوميدية لكاتب انجليزى شهير هو « آلان ايكبورن » ومن اخراج مخرجة مسرحية وتليفزيونية شهيرة هى جان باتلين « التى ألفت للتليفزيون البريطانى أيضا عددا من المسلسلات الكوميدية الناجحة » ·

والمسرحية اسمها « كيف يحب النصف الآخر » ، ويقوم بتمثيلها نخبة من أشهر ممثلى المسرح والتليفزيون البريطانى على رأسهم « ديريك نيمو) — الذى يحتل مكانة فى عالم الكوميديا فى انجلترا تشبه مكانة فؤاد المهندس فى مصر ، والنجم الشاب (سايمون وورد) ، و (كريستوفر بيتى) الذى احبه جمهور التليفزيون فى مصر عندما شاهده فى دور الخادم ادوارد فى مسلسل « الناس اللى فوق والناس اللى تحت » الذى عرض بنجاح كبير ·

و (آلان ايكبورن) هو ألمع كتاب الكوميديا فى انجلترا الآن ، بل لقد شهدت له لندن فى احد المواسم المسرحية خمس مسرحيات عرضت فى آن احد ولاقت كلها نجاحا منقطع النظير ٠ ويعود السر فى نجـاح (آلان ايكبورن) الى قدرته الفائقة على الابتكار والتجديد فى التكنيك المسرحى مع الاحتفاظ بالبساطة الشديدة والوضوح ٠ فكل مسرحيـات « ايكبورن » تقدم حبكة بسيطة تعتمد على حيلة كوميدية قديمة هى سوء التفاهم فى اطار العلاقات الزوجية ٠

والشريحة الاجتماعية التى تتعرض لها مسرحيات (ايكبورن) دائما هى حياة الطبقة المتوسطة فى درجاتها المتفاوتة ثقافة ومالا ٠ والى جانب كم الضحك الهائل الذى ينتج عن الموقف الأساسى فى مسرح (ايكبورن) والذى يحكمه عادة سوء التفاهم نجد أن (ايكبورن) يستقى أيضا قدرا كبيرا من الكوميديا والضحك الهادف من كشف التناقض بين انمـاط السلوك المهذبة التى تحكم العلاقات الزوجية فى الطبقة المتوسطة وبين حقيقة هذه العلاقات ٠

والمسرحية التى تقدم على مسرح فندق النيل هيلتون الآن تقوم على سلسلة من المواقف الكوميدية التى تنشأ من الكذب ، فبطلة المسرحيـة (باربارا مودى) تكذب على زوجها « ديريك نيمو » وتدعى ان صديقه (كريستوفر بينى) على علاقة بامرأة غير زوجته وذلك حتى تخفى عنه أمر علاقتها هى بأحد أصدقائهما هو (سايمـــون وورد) وصديقهـــا (اسايمون وورد) بدوره يكذب على زوجته « جونا دانهام » ويدعى ان زوجة « كريستوفر بينى » على علاقة برجل غير زوجها لنفس السبب ٠ وتتأزم الأمور حين يحاول كل من الزوجين المخدوعين ــ « ديريك نيمو » و « جونا دانهام » ــ اصلاح الأمور بين « كريستوفر بينى » وزوجتـه بدعوتهما الى العشاء كل فى منزله لمناقشة أحوالهما العائلية ٠

وتتبدى قدرة « ايكبورن » على التجديد والابتكار حقا حين يخلط لنا فى ازدواجية محكمة فى مشهد واحد ــ هو المشهد الثانى من الفصل الأول ــ مشهدين منفصلين هما مشهد دعوة العشاء فى منزل « ديريك نيمو » يوم الخميس ومشهد دعوة العشاء فى منزل « سايمون وورد » يوم الجمعة وايكبورن فى هذا المشهد يطور تكنيكا اتبعه منذ بداية المسرحية ٠ فالمسرحية تقوم أساسا فى تكنيك العرض على ازدواجية المنظر والمكان ٠

فالديكور يمثل منزلين فى آن واحد ، والممثلون يتحركون ويتكلمون على المسرح دون فواصل محددة ويتداخل حوار كل أسرة وحياتها مـع حوار وحياة الأسرة الأخرى ٠٠ ولكن (ايكبورن) فى هذا المشهد أضاف

الى تكنيك ازدواجية المكان والحوار ازدواجية الأزمنة أيضا فى اتقان بالغ وتحكم قدير فى الايقاع ·

ولعل أهم عامل ساهم فى نجاح (آلان ايكبورن) وفى تشجيعه على الابتكار والتجديد هو التزامه بالعمل ككاتب ومخرج - وممثل أحيانا - مع فرقة واحدة تقيم بصفة دائمة فى مدينة (سكاربارا) وتقدم عروضها على مسرح دائرى بالمكتبة العامة بالمدينة · لقد وجد (ايكبورن) فى العمل بصفة دائمة مع مجموعة متفاهمة متجانسة أكبر العون على اكتشاف نوع من الكوميديا يتميز بالفكاهة الشديدة والتجديد المثير والبساطة دون أن يهبط الى مستوى الهزلية الرخيصة ·

ويعترف « ايكبورن » بانه كثيرا ما يأخذ برأى واقتراحات الممثلين فى صياغة مسرحياته ، بل انه لا يتردد فى تغيير بعض أجزاء من النص أثناء العروض اذا اكتشف انه لا يحدث التأثير المطلوب لدى الجمهور ·· ومن الأشياء الطريفة المعروفة عن (آلان ايكبورن) انه عادة ما يكتب أكثر من نهاية لمسرحياته ·

فمسرحية « كيف يحب النصف الآخر » التى تشهدها القاهرة الآن لها ثلاث نهايات مختلفة يختار الممثلون منها ما يروقهم · بل انه كتب لمسرحيته الجديدة التى تعرض الآن بلندن ثلاثين نهاية مختلفة · ويقول (ديريك نيمو) ان اختيار النهاية كل ليلة عرض يتم عن طريق « القرعة » !

ويعلق (ديريك نيمو) على هذا قائلا ان (ايكبورن) يحاول بهذه الطريقة ان يعطى مسرحه قدرا من الصدق · فالحياة تحكمها الصدفة المحضة ونهايات الأشياء عادة ما تحدث دون أن يكون للانسان اختيار فيها · وقد قال « آن ايكبورن » فى أحد الأحاديث التى أدلى بها لمجلة المسرح الانجليزية ان فلسفته فى الحياة تعتمد على فكرة الصدفة · فهو يرى ان الحياة تدفعنا دائما الى اتخاذ قرارات لم نخطط لها على مستوى الوعى ·

والقارىء لمسرحيات (آلان ايكبورن) يجد انها جميعا تعكس هذه الفلسفة · لذلك فالسخرية فى مسرحه تتسم دائما بنوع من التعاطف والتفهم لموقف الانسان الضعيف فى مواجهة عشوائية الحياة التى تضعه فى مواقف لم تكن فى حسبانه ولم تخطر له على بال · فايكبورن ينتقد شخصياته ويسخر ويضحك منها ، ولكنه لا يدينها ابدا ادانة كاملة ·

وبعد ان تغادر فرقة المسرح الطائر القاهرة ستتجه الى عدد من الدول العربية لتمتع المتفرجين بعرضها كما امتعتنا فى القاهرة ·

خطوة الى الخارج : كوميديا استعراضية

عندما زارت فرقة المسرح الطائر مصر في العام الماضى « بدعوة من فندق النيل هيلتون والخطوط الجوية البريطانية » حملت معها الى القاهرة مسرحية من أجود انتاج المسرح الكوميدى البريطانى هى « كيف يحب النصف الآخر » للمؤلف الشهير (آلان ايكبورن) · وتوقعنا ان يكون عرض هذا العام على نفس المستوى · ولكن الفرقة والمشرفين عليها خيبوا آمالنا ·

ان مسرحية « خطوة الى الخارج » التى شاهدناها منذ أيام على مسرح فندق الهيلتون مسرحية أقل ما توصف به هو انهـا كوميديـا هزيلة · فهى تدور حول مجموعة متباينة من السيدات يلتقين مرة كل أسبوع فى مدرسة لتعليم الرقص · ويبدو أن هدف المؤلف (ريتشارد هاريس) كان استعراض حياة وشخصية ومتاعب كل منهن من خـلال المفارقات والمواقف الكوميدية · ولكن هذا الهدف لم يتحقق · فالمسرحية كما رأيناها تكاد تفتقر تماما الى أية مواقف من أى نوع ـ كوميدية أو غيرها ـ بحيث تتم عملية الكشف عن الشخصيات دائما فى صورة حوار من طرف واحد ـ أى أن الشخصيات لا تتكشف لنا دراميا من خلال صدامات أو صراعات أو تفاعلات تؤدى الى مواقف ومفارقات تضحكنـا وتبرز لنا أبعاد الشخصية فى آن واحد ، بل نجد الشخصيات المسرحية تحاول الكشف عن نفسها فى صورة حديث هــو أقرب الى المونولوج التقريرى منه الى الحوار الدرامى ـ رغم « القفشات » الباردة التى تتخلله ·

أضف الى ذلك أن هذه المونولوجات تفشل فى رسم صورة واقعية مقنعة أو حتى كاريكاتورية مضحكة لهذه الشخصيات التى تظـل حتى

النهاية صورا باهتة لانماط انجليزية محلية صرفة لا تثير الضحــك أو الاهتمام ٠

وقد حاول المؤلف ان يستعيض عن الحيوية الدرامية والكوميديــة بالمشاهد الاستعراضية ولكن هذه الفواصل الموسيقية الراقصة عجزت عن بث الروح فى هذا النص الهزيل أو تحويله الى دراما استعراضية ٠ ورغم الرقص والسيقان العارية الجميلة فشل العرض فى ادخال البهجة عــلى نفوس المشاهدين أو حتى فى اقصاء شبح الملل عن الأمسية ٠

وليت المشرفين على المسرح الطائر يحرصون على توخى الجودة الفنية فى النصوص التى يحضرونها الينا ٠ فالكوميديا لا تعنى الفن الهزيل ، ولدينا فى مصر ما يكفينا منه على أية حال دون أن تستقدم المزيد من الخارج ٠ ولا يجب أن يتصور « الخواجات » ان تعرية السيقــان كـافية لارضاء جمهور الشعب المصرى أو تنويم حسه الكوميدى أو الفنى ٠

عمتى « المهووسة » : كوميديا بوليسية

عاد الينا المسرح الطائر فى القاهرة بكوميديا انجليزية أخرى لاتقل هزالا وضعفا عن سابقتها **خطوة الى الخارج** ٠ والأمر حقا جد محير ٠٠

ان هذه المسرحية باعتراف أحد مؤلفيها ــ (راى كونى) ــ مسرحية فاشلة أدانها النقاد والجمهور فى انجلترا (★) ٠ فلماذا اذن يتكلف المسرح الطائر جهد وعبء تصديرها الى الخارج اللهم الا اذا كان القائمون على هذا المسرح يؤمنون ايمانا عميقا بانعدام الذوق الفنى والحس النقدى لدى رواد المسرح فى العالم الثالث ــ كما يسمونه ــ ويصدرون الينا ما يرفضه المستهلك فى بلادهم اعتقادا منهم بأن فقرنا المادى لايعطينا حق الرفض أو الاختيار الفنى ! ولو كان المسرح الطائر جد حريص على انعاش التبادل الثقافى بين مصر وانجلترا لاختار لنفس المؤلفين ــ (راى كونى) و (جون تشابمان) ــ كوميديا أخرى ناجحة هى **اهـــرب بزوجتك** (Run for your wife) التى تعرض على مسارح لندن منذ عامين بنجاح كبير ــ خاصة وأن موضوع هذه المسرحية يناسب المتفرج الشرقى ــ بل ربما كان أكثر ملاءمة له من المتفرج الغربى ٠ فهى تصور مغامرات سائق تاكسى فى محاولة الجمع بين زوجتين فى آن واحد دون أن تعلم احداهما بوجود الأخرى مستغلا هذا سيارته ، وطبيعة عمله المتنقل فى الانتقال بين بيتيه وزوجتيه ٠

وهذه المسرحية تتكون من عدد من المفارقات الصارخة والمواقف

"25 years of Laughter», The Printed *Programme of Run for Your Wife* available at the Criterion Theatre during the play's run in 1982.

المعقدة التى تنبع بصورة طبيعية وغير مفتعلة من الموقف الأساسى ـ وهو الجمع بين زوجتين فى السر ـ ذلك الموقف الذى يبدأ فى التكشف والتطور والتأزم حين يتعرض هذا السائق لحادث اعتداء أثناء محاولته انقاذ سيدة عجوز من براثن نشال ، فيهرع اليه الصحفيون لسؤاله عن تفاصيل الحادث ونشر صورته فى صحفهم باعتباره بطلا شهما · وبينما يذهب بعض الصحفيين لعنوان زوجته الأولى يذهب البعض الآخر لعنوان زوجته الثانية وتبدأ المشاكل ·

وينجح المؤلفان فى أن يصلا بالأزمة بين الحين والآخر الى حد يجعل المتفرج يحبس أنفاسه فى انتظار حدوث انفجار يشعر أنه قادم حتما لكنهما يتمكنان ببراعة فائقة فى تفادى الصدام فى اللحظة الأخيرة عن طريق انقاذ مؤقت يؤدى بدوره الى نشوب عقدة جديدة وأزمة جديدة تبدأ بدورها فى التصاعد ·· وهكذا ·· حتى تتراكم التأزمات وتصل بالحدث الى الانفجار الحتمى الأخير ·

ويستخدم مؤلفا مسرحية **أهرب بزوجتك** حيلة مسرحيه بارعة ـ استخدمها (آلان ايكبورن) من قبل بنجاح كبير فى مسرحية **كيف يحب النصف الآخر** (التى عرضنا لها من قبل) وهى استخدام المنظر المسرحى المزدوج ، ولا نعنى بهذا تقسيم المسرح الى جزئين يمثل كل منهما مكانا مستقلا ـ بل نقصد بالمنظر المزدوج استخدام منظر مسرحى واحد لتصوير مكانين مختلفين يدور فيهما موقفان مختلفان فى آن واحد بحيث تتداخل المواقف مكانيا وزمانيا تداخلا كونترابنطيا يزيد من جرعة المفارقة الكوميدية ·

أقول كان من الأجدر أن يأتى لنا المسرح الطائر بكوميديا جيدة من هذا النوع ـ حتى وان كانت من نوع (الفارس) أو الهزلية التى لاتحمل عادة مضمونا فكريا عميقا بل تهدف أساسا الى التسلية دون أن تتنازل عن مبدأ الجودة والاجادة الفنية فى حدود نوعها ·

ان مسرحية **عمتى المهووسة** (My Giddy Aunt) التى أتى بها المسرح الطائر لهذين المؤلفين مسرحية تفتقر الى الجودة الفنية حتى فى مجال (الفارس) وذلك لأن مؤلفيها فشلا فى استغلال الامكانيات الكوميدية الكامنة فى الحبكة البوليسية التى تعتمد عليها المسرحية ولم يتمكنا من خلق موقف درامى أساسى تنمو من خلاله الأحداث ويعطى المسرحية ترابطا وتماسكا وايقاعا دراميا ناميا تتفجر من خلاله الكوميديا · لقد استخدم المؤلفان الحبكة ـ التى نلم بتفاصيلها بطريقة سردية مباشرة ـ كحامل لعدد من الاسكتشات ولا أقول المواقف ـ الكوميدية التى عهدناها

ومللناها فى الهزليــات التافهة والتى لا تنتمى بصــورة عضــوية للحبكة البوليسية ٠

والحبكة البوليسية تدور حول ســيدة عجوز ارستقراطية تقطن فى ضيعة والدها اللورد فى الهند بعد وفاة زوجها الذى كان يدير المزرعة ٠ ويعيش مع هذه الأرملة شابان من أقربائها يطمعان فى المزرعة بعد وفاة العمة ٠ ولكن الأمور تتأزم حين يموت اللورد والد العمة وتكشف وصيته أن له ابنة أخرى غير شرعية أنجبها من امرأة بسيطــة من الطبقــة العاملة وانه قد ترك ضيعته فى الهند ميراثا مشتركا بين ابنتيه ٠ وتذهب الابنة الغير شرعية الى الهند لتتسلم ميراثها ولتصبح العمة المهووسة رقم ٢ فى نظر الشابين ٠

وبمجرد وصولها تبدأ العمة الجديدة المكافحة التى لا تكل من العمل فى ادارة أمور الضيعة واصــلاح شــئونها بعد أن كادت توشــك على الافلاس ٠ ولكن فجأة تحدث جريمة قتل تروح ضحيتها الابنة الشرعيــة وتدور الشبهات حول الشابين الطامعين فى الميراث من ناحية وبين العمة الجديدة من ناحية أخرى ٠ ولكن الأمور تنجلى بعد حين ويتضح أن القاتل هو خادم هندى قتل العمة لأنها اكتشــفت أنه قتل زوجها ــ الذى مات بعيار نارى مجهول ــ لأنه اعتدى على شرف شقيقته ٠

وبدلا من تقديم معالجة درامية لهذه القصة البوليسية تبدأ بالموقف الأساسى المركزى وهو قتل العمة الشرعية ثم تطوير هذا الموقف من الداخل فى حركة مزدوجة تتراجع الى الخلف لتتقدم الى الأمام ــ أى تعود الى الماضى وتغوص فيه لتكشف لنا أبعاد الموقف الحاضر بحيث يتقدم الموقف نحــو اكتشاف القاتل فى ضوء الاحتمالات والدوافع التى يكشف عنها الماضى ــ وكان هذا كفيلا بأن يحول الحبكة من قصة سردية الى موقف درامى ــ بدلا من هذا نجد الفصل الأول يبدأ بوصول محامى العائلة من انجلترا وينتهى باعلان الوصــية ــ دون أن يحدث شىء يذكر بين بداية الفصــل ونهايته ، ثم نجد الفصــل الثانى يبدأ بوصـــول العمة الغير شرعية الى الضيعة الهندية وينتهى بقتل العمة الشرعية ــ ومرة أخرى دون أحداث تذكر بين البداية والنهاية ، ثم يبدأ الفصل الثالث بمحاولة هزيلة للبحث عن القاتل عن طريق استشارة الأرواح ثم ينتهى فجأة باكتشاف القاتل ٠

ان هذه السياسة السردية فى ادارة الحبكة يفقدها عنصر الدراما التى يعتمد على التكشــف عن طريق التصــادم ٠ فالحبكة البوليسية تظل طوال العرض اطارا خارجيا سرديا يحيط بعدد من المشاهد المفككة التى

تستخدم كليشيهات الكوميديا الباردة دون أن ترتبط بموقف درامى يعطيها حيوية جديدة ٠

ان الفصل الأول لا يقدم لنا بين البداية والنهاية سوى نوعا من السخرية اللفظية من شخصية المحامى والعمة دون أن تكون لهذه السخرية أية علاقة بأحداث المسرحية ٠ كذلك نجد أن الفصل الثانى يكاد يقتصر على السخرية من شخصية العمة الجديدة التى لا تعرف قواعد السلوك الأرستقراطى ، أما الفصل الثالث فيرتكز فى جرعته الكوميدية على محاولة أحد الشابين اغراء العمة الجديدة بالزواج منه طمعا فى ثروتها وعلى جلسة الأرواح ٠ وفى كل الحالات نجد أن الكوميديا لا تنبع من أو تتصل بأى موقف درامى أساسى وذلك لأن مثل هذا الموقف لا يتواجد من الأصل ٠

وما كان لنا أن نتعرض الى أو نعترض على الرسالة الأيديولوجية الغربية ـ ولا أقول المغرضة ـ التى تحملها المسرحية لو أنها التزمت بمبدأ الجودة الفنية ٠ ولكن المسرحية جمعت للأسف بين فساد المبنى والمعنى ٠ فهى من ناحية المبنى عشوائية مفككة ، ومن ناحية المعنى تحمل دعوة الى تحالف الشعب الانجليزى بجميع طبقاته ـ الأرستقراطية والبرجوازية والعاملة ـ لنشر السيادة الانجليزية الاستعمارية على العالم الثالث ٠ وليس من المستغرب اذن أن نجد الكاتبين يختاران الخادم الهندى ليحملانه وزر الجريمة !

الشيء الحقيقي ..

أحدث مسرحيات « ستوبارد » بالقاهرة

اقتصرت العروض الانجليزية الزائرة في الماضي على شكسبير وبعض الهزليات البسيطة . ولكن المجلس البريطاني هذا العام حاول أن يكسر هذه القاعدة ، وان يأتي لنا ــ في القاهرة ــ بأحدث مسرحية لأشهر كاتب انجليزي معاصر وهو توم « ستوبارد » ومسرحيته « الشيء الحقيقي » .

لم يلق المجلس بالا لاعتراضات كثيرة حول ملاءمة هذه المسرحية للذوق الشرقي مبنى ومعنى . وكانت حجة القائمين على اختيار هذه المسرحية هي : اذا كنا نريد أن نعرف الجمهور خارج بريطانيا بما يقدمه المسرح الانجليزي اليوم ، فعلينا أن نخاطر بارسال العروض الحديثة الجريئة . وبالفعل كانت مخاطرة ، وكان ذلك العرض الممتع الذى شاهدناه على خشبة مسرحنا القومي الأربعاء والخميس الماضيين .

وتمثل مسرحية « الشيء الحقيقي » مرحلة جديدة في مسرح « توم ستوبارد » الذى بدأ في الستينات بمسرحيته الحديثة وفاة روزنكرانتز وجيلد نستيرين ، التي استوحاها من مسرحية « هاملت » واستخدم فيها هاتين الشخصيتين الهامشيتين في مسرحية شكسبير ، ليصور حيرة الانسان المعاصر وغربته ، في عالم أصبح في عنفه ودمويته وجنونه ، مثل عالم هاملت .

والمرحلة الجديدة التي تبدأها مسرحية « الشيء الحقيقي » هي مرحلة بحث عن المعنى والقيمة في عالم فقد قيمته ومعناه ، وسط السفسطة الفكرية والفلسفية والعبث اللغوي والتخبط الأخلاقي .. فالمسرحية تعرض لمجموعة من العلاقات العاطفية داخل وخارج رباط الزواج ، من

منظورين متزاملين دائما ٠٠ هما منظور الفن والحياة ، لتبحث عن قيمة حقيقية ايجابية يستطيع انسان اليوم أن يبني عليها حياته ٠ والقيمة التى يكتشفها بطل المسرحية (هنرى) فى النهاية ، لا تكاد تختلف عن القيمة التى دعى اليها من قبل روائى انجليزى شهير هو د٠ هـ٠ لورانس ٠ لقد صور (لورانس) العلاقة بين الرجل والمرأة كمصدر الانتماء الوحيد فى عالم اغترب فيه الانسان عن نفسه وعن الآخرين ، بل وعن السماء والعقائد المعروفة وفى مسرحية (الشيء الحقيقى) يجسد « ستوبارد » دعوة مماثلة من خلال بطل المسرحية (هنرى) ، الذى تصفه زوجته الأولى (شارلوت) بأنه آخر الرومانسيين ، ان علاقة الرجل بالمرأة هى الفكرة المحورية التى تدور حولها المسرحية ، وهى فكرة يطرحها المؤلف فى تنويعات عديدة ليفحصها بحثا عن جوهرها الحقيقى الدائم ٠ ويحمل الفحص والطرح الدرامى لهذه الفكرة ملامح مسرح « ستوبارد » المميزة مثل الحوار الذكى المتألق ، الذى يتأرجح دائما بين النكتة والشعر وبين العمق الفلسفى والاباحية ٠٠ ومثل البناء الدرامى المركب الذى يعتمد من ناحية على التداخلات النصية العديدة ما بين نص المسرحية ، ونصوص أدبية أو فلسفية أو مسرحية أخرى ، وتكنيك المسرحية داخل المسرحية من ناحية أخرى ٠٠ فبطل المسرحية وهو قناع شفاف لستوبارد نفسه ، كاتب مسرحى انتهى لتوه من كتابة مسرحية عنوانها « بيت من ورق اللعب » والمشهد الأول من مسرحية (الشيء الحقيقى) هو مشهد من هذه المسرحية ويتكرر هذا المشهد فى المسرحية مرتين بعد ذلك على مستوى واقع المسرحية ، بحيث يشعر المتفرج انه أزاء مسرحيتين متزاملتين تمثلان مستويين من مستويات الواقع ٠٠ المسرحية التى نشهدها والمسرحية داخل المسرحية ٠ ولا يكتفى المؤلف بهذا القدر من التزامل النصى ، بل يضمن مسرحيته مشهدا من مسرحية « مس جوليا » للكاتب السويدى ستريندبرج ، ومشهدا من مسرحية « اليزابيثية » قديمة بعنوان (انها عاهرة للأسف) ثم مشهدا من مسرحية خيالية أخرى لكاتب ناشيء من شخصيات المسرحية وهو « برودى » ٠

وفى هذا الاطار الدرامى المركب الذى يقوم فى أساسه على مبدأ التنويع من خلال التكرار والتزامل ، يطرح « ستوبارد » ٠٠ (قيمة) ٠٠ قد نتفق أو نختلف معها ، لكنها فى النهاية تمثل تحولا ايجابيا ملموسا فى رؤيته ٠

والفرقة التى تقدم هذه المسرحية فى القاهرة هى فرقة تجريبية صغيرة نشأت بالمجهودات الذاتية فى بلدة (نيوبرى) بمقاطعة بركشير بانجلترا ، ورغم ذلك تضم هذه الفرقة عددا من المواهب التى لا تتوافر فى

فرقة كبيرة • لقد ترجمت مصممة الديكور (كلير ليث) بناء المسرحية الدرامية ، الذى يعتمد على تعــدد المســتويات وتداخلها ، الى تشــكيل مسرحى مرئى من خلال رقائق معدنية بسيطة اصطفت فى مقدمة المسرح الى عمقه لتخلق احساسا بتداخل المستويات وتعددها •• وصمم (ستيف هاوكنز) الاضاءة بحساسية شديدة جعلتنا ننساها تماما رغم فاعليتها وبلاغتها • وتفوق المخرج (كريستوفر سانفورد) فى تناوله لهذا النص الصعب المركب على المخــرج الشــهير (بيتروود) ، الذى أخرج ذات المسرحية بالعاصمة البريطانية عام ٨٢ ، وشاهدتها هناك •• مما يثبت أن الفرق الاقليمية الصغيرة قادرة على المنافسة ، بل والتفوق على فرق العاصمة •

وأخيرا فنحن نرجو أن يستمر المجلس البريطانى في سياسته الجديدة الجريئة ، وان يقدم لنا عروضا منوعة من المسرح الانجليزى الحديث ، وليته يأتى لنا قريبا بأعمال (أدوارد بوند) أو (ديفيد هير) •• لنرى الوجه الآخر السياسى ــ من المسرح الانجليزى •

اتحاد المواهب القومى الأمريكى

فى ابريل الماضى (١٩٨٧) زار القاهرة فريق مسرحى أمريكى من أعضاء الاتحاد القومى للمواهب ـ وهو اتحاد أهلى يعتمد على المعونات من الأفراد والهيئات ولا يهدف الى الربح التجارى بل يسعى الى نشر الوعى والثقافة المسرحية عن طريق تقديم العروض المسرحية والتجول بهـــا ، خاصة فى المدارس والجامعات ، وتقديم المعونة والاستشارات الفنية لكل من يحتاجهـا ، ومقر هذا الاتحـــاد الدائم هو مدينة تاكسون فى ولاية أريزونـا ٠

وقدم هذا الفريق على مسرح الجمهورية عرضا يتكون من جزئين : الجزء الأول « كولاج » أو « قص ولصق » مسرحى ـ أى تجميع لفقرات متعددة من مسرحيات مختلفة تدور كلها حول موضـوع العلاقات الأسرية بجميع أنواعها تحت عنوان **تذكرهم برفق** ٠ وقد جاءت فقرات هذا الجزء من المسرحيات الأمريكية ـ القديمة والحديثة ـ التالية : **الحياة مع أبى** من تأليف لينســـاى وكراوس ، **الفايكنج** من تأليف ستيفن متكاف ، **الزهور هى الموضوع** لفرانك جيلورى ، **عام ١٧٧٦** من تأليف بيتر ستون ، **طريق العودة** من تأليف تادموزيل ، **اسمى برت** للكاتب روبرت أندرسون، **الثعالب الصغيرة** للكاتبة ليليان هلمان ، **والغريب** للكاتب لارى شو ٠

أما الجزء الثانى من العرض فقدم مسرحية كاملة من فصلين وأربعة مشاهد بعنوان **لعبة الورق** (The Gin Game) وهى المسرحية التى فاز عنها الكاتب الأمريكى د٠ل٠ كوبرن بجائزة البوليتزر الأمريكيـة التى تمنح سنويا ٠ وتصور المسرحية علاقة معقدة مركبة تنشأ بين نزيلين فى بيت من بيوت المسنين هما (ويلر) الذى أفلس وهجرته أسرته وأصدقاؤه،

و (فونسيا) التى طردت زوجها السكير ثم قطعت صلتها بوحيدها لأنه أراد البحث عن أبيه ، بل وجردته من منزل الأسرة الذى كان سيئول اليه انتقاما منه لرغبته هذه • والعلاقة بين ويلر وفونسيا تنشأ أولا بدافع الوحدة والحاجة الى قطع الوقت وتغذية الأوهام والأكاذيب التى يحتمى كل منهما خلفها حتى لا يواجهـــان حقيقة فشلهما وعزلتهما • لكن العلاقة ما تلبث أن تتخذ مسارا مخالفا نتيجة لتفوق فونســـيا الدائم على ويلر وكسبها الدور تلو الآخـر • ويفجر هذا الكسب المستمر شعورا عدوانيا فى نفس ويلر فيبدأ فى كشف وتعرية حقيقة فونسيا أمام نفسها وأمام المتفرجين • ويولد هذا الشعور العدوانى فى نفس فونســـيا احساسا بالقهر يذكرها بمعاملة زوجها السكير فتشعر بدورها بالعدوانية والتحدى تجاه ويلر والرغبة فى اذلاله كما شعرت من قبل تجاه زوجها • ويمضى كل منهما فى تشريح الآخر أمامنـا حتى نلم تمـاما بكل مناطق الضعف والقسوة والحنان فى شخصية كل منهما ويتعمق احساســنا بعزلتهما وجدب حياتهما • وتقود عمليـة التكشف هذه (التى تزداد عنفا وحدة وضراوة من لعبة الى أخرى) الى فعل عنيف فى نهاية المسرحية حين يهم ويلر بقتل فونسيا فى ثورة حنقه وشعوره بالاحباط ثم يهوى بعصاه على المنضدة ليحطمها بدلا من رأسها ويصاب بجلطة فى المخ •

وقد جـاء الجزء الأول من العرض مفككا بطىء الايقـاع مملا فى مجموعة ولم ينجح الفريق فى ربط المشاهد أو الاسكتشـــات بعضــها بالبعض أو اضفاء أى نوع من الوحدة الفنية عليها وان كان قد أبرز تمكن الممثلين الشابين فى الفرقة وهما (سوزان بوشار) و (دانيال رينر) من تقمص العديد من الأدوار والانتقال من دور الى دور ومن حالة شعورية الى أخرى بسهولة وسلاسة واقناع • وكان أفضل مشـهد فى هذا الجزء الأول هو المشهد المقتطف من مسرحية **اسمى هربوت** الذى مثلته بمقدرة كوميدية فائقة (دى ماسك) و (بول رولاند) • وربما يعود تفوق هذا المشهد الى تكامله الفنى اذ يمثل فى مجموعة وحدة درامية متكاملة شديدة الفكاهة تعتمد على فكرة خلط الأسماء والشخصيات والأزمنة الذى يقع فيه المسنين عادة مع تأكيد قوة الرباط الشعورى الذى يجمع بين الزوجين المسنين مهما تغيرت الأسماء التى يطلقها كل منهما على الآخر ومهما حدث من لبس فى تحديد هويتهما •

أما الجزء الثانى الذى اقتصر على مسرحية **لعبة الورق** فكان ممتعا للغاية وسهرة مسرحية كاملة فى حد ذاته • وتميزت المسرحيـة ـ رغم التطويل الممل الذى شاب الفصـل الأول (وهو عيب فى النص المسرحى ذاته) بالحرارة النابعة من روعة تمثيل الممثلين المخضرمين •

ورغم العرض الممتع (فى مجموعه) الذى قدمته هذه الفرقة الزائرة ورغم تفوق مستواها الفنى الا أن ثمة ظاهرة تلح على وعى المشاهد لهذا العرض وهى تركيزه الشديد ـ فى جزئية ـ على الجوانب الشخصية فى انفصال تام عن البعد الاجتماعى وخلوهما التام مما يسمى بالسياسة فى معناها الواسع الذى وصفه توماس مان حين قال (على لسان جيته فى الفصل السادس من كتابه Lotte in Weimar الذى أهداه الى ابن جيته) ان « السياسة ليست كيانا منفصلا ٠٠ بل ترتبط بكل جوانب الحياة وتشكل جزءا منها مثل الجانب الأخلاقى والجمالى بل والفلسفى والفكرى أيضـــا » ٠

وظاهرة غياب السياسة بهذا المعنى ـ أى غياب أى احالة الى واقع خارج الواقع النفسى الضيق للشخصية أو الشخصيات المحورية فى هذا العرض ليست ظاهرة غريبـة فى عرض أمريكى ، فالأدب الأمريكى فى مجموعه (باستثناء الأدب الثورى والتقدمى) يسيطر عليه ما يمكن أن نسميه بالاتجاه الفنى البرىء من السياسة الذى يتلخص فى فصـــل المشاكل النفسية والأخلاقيـة والعلاقات الشخصية عن المحيط الاجتماعى والتاريخى ٠ ان الاحساس بالفقر المعنوى الذى نلمسه فى هذه الأعمال ينبع من هذا الفصل الذى رصده باحث أمريكى فى الروايات الأمريكية التى حصلت على اعجاب واعتراف المؤسسة الأدبية المهيمنة فى أمريكا فى الفترة ما بين ١٩٦٠ و ١٩٧٥ ٠ ان (ريتشارد أومان) يخلص من دراسته لروايات هذه الفترة الى أن معظم هذه الروايات تتبع سياسة فنية موحدة تهدف الى تصوير التناقضات الاجتماعية فى صورة المرض النفسى ـ أى تحويـل الخلل الاجتمـاعى الى خلل نفسى ، وبذلك تتجنب الخوض فى مسألة تغيير النظام الاجتماعى والبنية القيمية المهيمنة (١) ٠

---

(١) انظر ترجمة هذه الدراسة بعنوان « صياغة معيار القصص الأمريكى الخيالى » التى قام بها ابراهيم زكى خورشيد ونشرت فى دورية **فصول** ـ المجلد السادس ـ العدد الثالث ابريل / مايو / يونيو / ١٩٨٦ ٠

أمسيات مسرحية فى بريطانيا

١٩٨٦

مهرجان أدنبره المسرحى
المسرح بين الفن والثورة والجنون

يؤم مدينة ادنبرة الآن (صيف ١٩٨٦) حشد هائل من الفرق المسرحية التى وفدت اليها من جميع أنحاء العالم تشارك فى مهرجانها السنوى الذى يديره ويشرف عليه المخرج الفنان (فرانك دانلوب) الذى يشترك أيضا فى المهرجان باخراج جديد لأوبرا (أوبيرون) للموسيقار العالمى (فيبر) ٠

● برجمان وفايدا : ومن أبرز الشخصيات الفنية التى تساهم فى المهرجان هذا العام المخرج السينمائى / المسرحى الشهير (انجمار برجمان) الذى أتى من السويد حاملا معه عرضين مسرحيين هما جون جابرييل بوركمان للكاتب النرويجى (هنريك ابسن) ومسرحية الآنسة جولى للكاتب السويدى (سترندبرج) ٠ وقد سبق أن أخرج (برجمان) لفرقة المسرح القومى البريطانى منذ عدة سنوات مسرحية (ابسن) الشهيرة هيدا جابلر التى قامت ببطولتها الممثلة البريطانية العالمية (ماجى سميث) فى دور رائع لا ينسى ٠ ويحمل العرضان الحاليان لبرجمان نفس السمات المميزة لأسلوبه فى الاخراج كما شهدناه فى هيدا جابلر من حيث تأكيده على البعد النفسى للحدث ، وعلى الحركة البسيطة المعبرة فى اقتصاد بليغ ، وعلى الوحدة اللونية والتشكيلية والوجدانية للعرض ، وعلى الايقاع الدقيق المتصاعد ٠

ومن بولنده جاء الى (ادنبره) مخرج سينمائى آخر لا يقل شهرة أو موهبة عن السويدى (برجمان) هو المخرج البولندى (أندرية فايدا)٠ والعرض الذى يأتى به (فايدا) هو اعداد مسرحى لرواية الكاتب

الروسى (دوستويوفسكى)الجريمة والعقاب • ويعتبر هذا العرض بحق درسا هاما فى كيفية الاعداد المسرحى للرواية • فرواية الجريمة والعقاب رواية فلسفية طويلة صعبة تمتلىء بالأحداث والشخصيات والمواقف • وقد وضع (فايدا) نصب عينيه فى اعداده المسرحى للرواية هدفا واحدا أساسيا هو القبض على لب الرواية دون استغراق فى التفاصيل الفرعية التى من شأنها أن تضعف التركيز على الحدث الرئيسى • ان مسرحية الجريمة والعقاب كما أعدها (فايدا) ترتكز على موقف أســاسى نامى يمثل مواجهة وصراعا نفسيا وفلسفيا وأخلاقيــا بين البطل (راسـكو لنيكوف) الذى يرتكب جريمة قتل عجوز غنية ليثبت نظريته الأخلاقية التى تقول بشرعيـة قتل الأشرار والعاطلين ، والمحقق الذى يحــاول استجوابه لاكتشاف أسباب الجريمة • ويتطور هذا الموقف الأساسى الى حدث مسرحى متصاعد من خلال صراع المتهم والمحقق فى سلسلة متتابعة من اللقاءات التى تضيق الهوة بين الشخصيتين بينما تكشف عن أبعادهما الثرية •

وقد اختار (فايدا) أن يقدم عرضه على مسرح (سانت برايدز سنتر) الصغير الذى يسع مئة متفرج فقط واستخدم حاجزا خشبيا بسيطا ليفصل المتفرج عن المسرح وذلك حتى يحقق لمسرحيته جوا خاصا يقترب من جو قاعات المحاكم بحيث يشعر المتفرج وكأنه يشهد محاكمة • وأكد الديكور الذى استخدمه (فيدا) على الجانب المظلم من مدينة بيترسبرج فكان المسرح طوال العرض يوحى بالرطوبة والعفن والفقر والظلام •

● مسرح المقاومة : ونترك فن الربرتوار المسرحى الخالد فى أوروبا كما يمثله (برجمان) (وفايدا) لننتقل الى فن الثورة والمقاومة فى جنوب أفريقيا • فعلى مسرح (الرويال لا يسيام)نشهد عرضا من جنوب أفريقيا أتت به الى المهرجان فرقة (الماركت ثييتر) من جوهانسبرج وهو مسرحية بعنوان مولود فى جنوب أفريقيا تتعرض لفظائع ومآس التفرقة العنصرية من خلال معاناة محامية بيضاء تتصدى للدفاع عن صبى أسود •

وتعتبر فرقة (الماركت ثييتر) من أهم الفرق المسرحية التجريبية فى العالم التى تستخدم المسرح كأداة فى الكفاح الســياسى • ويعتبر الكاتب والمخرج المسرحى (ماينش مابونيا) الأب الروحى لهذه الفرقة وأبرز أعضائها ، وهو يجمع فى أعماله المسرحية (مثـل المرضـــة ، وعصابة الصبية ، وعمل قذر) بين الوثائقية والملحمية التحريضـــية واذا سألت (مابونيا) عن أهم التأثيرات الفنية والفكرية على مسرحه أجابك فى الحال بكلمة واحدة هى « بريخت » •

● في الجنون حكمة : ومن مسرح المقاومة السياسية ننتقل الى مسرح ثائر آخر يعتنق مبدأ المقاومة العارمة ولكن فى مجال الفن أساسا وهو مسرح (الترافيرس) الذى يوصف دائما بأنه مسرح صغير ذو أحلام كبيرة • ومسرح (الترافيرس) مسرح تجريبى صغير ، مقره الدائم مدينة ادنبره ، ويتمتع بسـمة هامة تضمن له حيويتـه المستمرة هى أن كل العاملين به من كتاب ومخرجين وممثلين واداريين من الشباب • فمديرته الفنية على سـبيل المثال فتـاة حلوة فى السادسـة والعشرين تدعى (جينى كيليك) ولا يقتصر نشاط جينى على الادارة الفنية بل يتعداها الى الاخراج وقد قدمت حديثا - قبل بدء مهرجان ادنبره بأيام - على خشبة مسرحهـا الصغير عرضا ممتعا لمسرحيـة لعبـة لوسى للكاتب (جون كليفورد) وهو أحد كتاب الفرقة الشبان • وتتضح لنا من هذا العرض (نصا واخراجا) الفلسفة العامة التى تحكم مسار ونشاط هذه الفرقة الصغيرة الطموحة • وتتلخص هذه الفلسفة الفنيـة فى ضرورة تصدى المسرح لجميع الموضوعات الجادة (فلسفية كانت أم تاريخيـة أو دينية أو سياسية أو أخلاقية) ولكن دون تشنج أو جهامه ، مع الابتعاد التام فى الأسلوب عن تناول الواقعية والطبيعية والتأكيد على الكوميديا ومسرحية المسرح ففى مسرحية لعبة لوسى ترى على خشبة المسرح مجموعة من الممثلين الجائلين فى مدينة (سيراكيوز) فى عام ٣٠٠ بعد الميلاد • ويشرع هؤلاء الممثلون فى تمثيل مسرحية تصـور تأثير مقـدم الدين المسيحى على مستعمرة صغيرة فى الامبراطورية الرومانية وذلك من خلال قصة فتاة تدعى لوسى تعتبرها المدينة قديسة لأنها كانت من أوائل من اعتنقوا المسيحية بينما هى فى حقيقة الأمر فتاة عادية اعتنقت المسيحية هروبا من التقاليد الصارمة المتحجـرة والجـو الخانق فى ظل النظـام الرومانى المتداعى • ومن خلال هذه « المسرحية داخل المسرحية » التى تمتزج فيها الجدية بالسخرية والمرح الشديد ينجح المؤلف والمخرجة فى اثارة عدد كبير من التساؤلات الهـامة حول عـلاقة الايمـان الشخصى بالمؤسسة الدينية السائدة وعلاقة الدين بالكنيسة عموما ، وحول طبيعة ومصداقية السرد التاريخى أيضا • فالمسرحية تناقش فى أحد جوانبها الدوافع المختلفة التى جعلت البشر منذ بدء التاريخ يؤلفون الحكايات والحواديت ويتلهفون على سـماعها ، وتخلص الى أن أجزاء كبيرة من التاريخ ما هى الا قصص مصنوعة قصـد بها التفسـير أو التبرير أو التخدير أو التحذير أو التمجيد أو التعليم ، وأن أنجح القصص هى تلك التى ترضى أكبر عدد ممكن من الناس ، أو كما يقول (ماركوس) - أحـد شخصيات المسرحيـة - « هى تلك التى يجد كل واحد فيهـا شيئا يرضيه » •

ورغم الجودة الفنية العالية التى تتمتع بها مسرحية لعبة لوسى الا أن مسرح (الترافيرس) لم يشترك بهـا فى المهرجـان واشترك بمسرحية جديدة لكاتب اسكتلندى شـاب هو (توم ماجرات) بعنوان كورا • كذلك يستضيف المسرح على خشبته (فى اطـار توسـيع رقعة التجريب عن طريق تبـادل الخبرات والزيارات مع الفرق التجريبيـة الأجنبية) مسرحية من أمريكا اللاتينية هى كاتى وفرس النهر من تأليف (ماريو فارجاس لوسا) •

واذا سألت (جينى كيليك) عن أهم خصيصة تتحلى بها كمديرة فنية ومخرجة أجابتك فى بساطة آثرة : « الجنون » • ان هذه الفتاة التى تموج رأسها الصغيرة بطموحات كبيرة تقول باقتناع شديد : « ان مستقبل فرقة الترافيرس مرهون بوجود مجانين من أمثالى » ثم تضيف : « اننا فى مسرحنـا هذا نصر على الجنون ونحترمه ونؤمن أن الابتكـار والتجديد والتجريب شروط أسـاسية لتحقيق مسرح حى يتفاعـل مـع العـالم من حـوله » ورغم أن (جينى كيليك) تتباهى بالجنـون الا أن نشاط الفرقة التى تديرهـا يثبت أن جنونها ـ مثل جنون هاملت ـ به الكثير من الحكمة ـ وهذا ما لانستطيع قوله عن جنون بعض الفرق التجريبية الزائرة الأخرى ففى عرض لمسرحية بعنوان ماريا نابلوكا نجد المتفرجين يجلسون تحت خشبة المسرح (التى يتقافز عليها الممثلون فوق رؤوسهم) ويشاهدون العرض من خلال ثقوب فى أرضية خشبة المسرح ! وفى مسرحية يرما التى أتت بها فرقة (نوريا اسبرت) الى المهرجـان تستبدل المخرجة خشبة المسرح بقطعة كبيرة من القماش المشدود المعلق فى الهواء (trampoline) يـدور فوقهـا العـرض فى تأرجـح شـديد !

وقبـل أن يتـرك السـائح الفنى ادنبره عليـه أن يـزور مسرح (سانت كاثبرت هول) ليشاهد العروض الزائرة من أسبانيا (آخر مسرحية كتبها لوركا وهى كوميديا بلا عنوان) وايطاليـا (مسرحية قصص خارجة للكاتب والمخرج الشهير داريو فو) والأرجنتين (مسرحية الملاكم للكاتب ادوار دو بافلوفسكى) وألمانيا (مسرحية فيلوكتيتيس من تأليف هاينز موللر) • وللحديث بقية •

لندن : مهرجان مسرحى دائم

واذا كانت مدينة ادنبره باسكتلنده هى كعبة عشاق المسرح فى العالم الآن بسبب مهرجانها المسرحى ، فان مدينة لندن بانجلترا تظل دائما قلعة المسرح العتيقة دون حاجة الى مهرجانات ٠ بل أن الزائر لها يذهل لكم وتنوع العروض المسرحية بها حتى ليظن المدينة فى مهرجان مسرحى دائم يحوى القديم والجديد والتقليدى والغريب ٠ ولنتوقف فى سياحتنا المسرحية أولا عند مسرح صغير يسمى (بوش) ولندلف الى قاعته لنلتقى بمجموعة من السجينات السابقات يقدمن فنا ناضجا رائعا٠

فتيـــات الحديقة
من السجن الى المسرح

فتيات الحديقة هو اسم المسرحيـــة التى تعرض الآن فى مسرح (بوش) وهى مسرحية طويلة من فصلين لكاتبة جديدة شجاعة تحدت قدرها المؤلم وبحثت عن النور فى أعماق الظلام حتى وجدته والكاتبة هى السجينة السابقة (جاكلين هولبارا) التى بدأت رحلتها مع المسرح منذ ثمانية أعوام حين فازت بجائزة (كوستلر) فى الفن التى تمنح سنويا لأحسن عمل فنى يبدعه سـجين ، وكانت قد تقدمت لنيــل الجائزة بمسرحية قصيرة من فصل واحد ٠

وكانت الجائزة بذرة أمل أنبتت مشروع حياة جديدة ٠ فبمجرد أن خرجت « جاكلين » من السجن كونت فرقة مسرحية متجولة من السجينات السابقات وأطلقت عليها اسم « كلين بريك » (Clean Break) الذى يعنى بداية جديدة أو فرصة جديدة بعيدا عن أشـــباح الماضى ٠ وكانت هذه

الفرقة بداية حقيقية بالفعل لحياة جديدة خلاقة أبدعت فيها (جاكلين هولبارا) عددا من الأعمال المسرحية والتليفزيونية القصيرة تنم عن موهبة صادقة وحس مسرحى ناضج يجعلنا نتوقع أن تماثل شهرتها يوما ما شهرة سجين سابق غدا كاتبا مسرحيا لامعا هو (جو أورتون) ٠

ومسرحية فتيات الحديقة هى أول مسرحية طويلة تكتبها (جاكلين هولبارا) لفرقتها لتصور فيها تجربة السجن بأبعادها ودلالاتها المختلفة ، المادية والنفسية ، من وجهة نظر المرأة ٠ وتحمل المسرحية فى ظاهرها ملامح عديدة من المسرح الطبيعى فهى لا تحوى حبكة بالمعنى المفهوم ولا تحكى قصة بل تقدم صورة تفصيلية واقعية دقيقة ، ثقترب أحيانا من روح الوثائقية ، لشريحة كاملة من الحياة فى الحضيض هى حياة السجن ، وذلك من خلال تتبع حياة وعلاقات خمس سجينات خلال أحد فصول الصيف ، فالأحداث تبدأ مع بداية الصيف بوعد بالافراج عن واحدة منهن وتنتهى بانتهائه وبالافراج عن أخرى ٠ ولكن بالرغم من دقة وصدق الصورة المؤلمة التى تسجلها المؤلفة — وهى دقة نابعة من واقع تجربتها الشخصية — الا أن مسرحية فتيات الحديقة لا تقدم صورة تسجيلية تحليلية لشريحة من الحياة على النهج الطبيعى بقدر ما تصور « حالة انسانية » ، فهى لا تكتفى برصد الواقع الخارجى فى تأثيره على الوجود المادى للانسان بل تركز بالدرجة الأولى على التجربة النفسية للانسان فى تفاعله مع الواقع المادى الخارجى ٠ لذلك نجد أن الحدث الدرامى فى المسرحية — رغم مسحتها « الطبيعية » الظاهرية — هو حدث نفسى بالدرجة الأولى ، يتفجر من خلال صراع الشخصيات مع المكان والزمن ومع بعضهن البعض ٠ فهناك صراع كل امرأة من السجينات الخمس مع بيئة أو محيط السجن وهو صراع يكشف خليطا من المشاعر المتباينة ، المتناقضة ، التى تجمع بين التعلق الهروبى بالمكان الذى يعزل الفرد عن المجتمع ، وبالأمان ، وبين الاختناق والتبرم والخوف والثورة ٠ ثم هناك صراع كل شخصية مع الزمن — أى علاقة كل امرأة بماضيها وحاضرها ومستقبلها ، وهى علاقات تفجر كما هائلا من الحالات الوجدانية المتباينة ، فالماضى يعنى الحنين والندم والذكرى ، والحاضر يتأرجح بين الانتظار والملل والتوقع ، والمستقبل يفجر الأمل والقلق والتخوف ٠ وهناك أيضا الصراع الذى ينشب من العلاقات الانسانية المتشابكة التى تربط هؤلاء النسوة اللائى ألقت بهن الأقدار فى هذا السجن العتيق لفترة ، وهى علاقات نسيجها القسوة والحنان ، والرقة والعنف ، والحب والكراهية ، والاخلاص والخيانة ، والأنانية الفردية والتضامن الجماعى ، وأيضا الجشع والغيرة المدمرة ٠

وتقدم لنا الكاتبة هذا النسيج الدرامى المعقد من خــلال حوار واقعى ، ذكى ، خفيف الظـل ، ينحو الى الشــاعرية فى مواطن كثيرة ولا يخلو من السخرية ، ينتقل بنا من صراع الى آخر ومن حالة شعورية الى أخرى فى تسلسل فنى مقنع ينبع من المنطق الداخلى لنسيج العلاقات المتشابكة فى تطورها وتصاعدها ٠

ورغم جدية التجربة أو الحالة الانسانية التى تعرض لها الكاتبة ، ورغم الأعماق المأساوية التى تتكشف لنا ، الا أن المسرحية تحوى جرعات كبيرة من الكوميديا التى توظفها الكاتبة توظيفا دراميا ذكيا ٠ فمشاهد العنف مثلا تفجر أحيانا كما كبيرا من الضحك كمـا تفعــل مشاهد « الضرب » فى الهزليات ٠ وربما كان هذا من طبيعة الأحوال ، فمشهد امرأتين تتعاركان مشهد كوميدى بطبعه ٠ ولكن الكوميديا هنا تزيد ـ رغم الضحك ـ من احســاس المتفرج بقسوة الواقع الذى تحيــاه الشخصيات ، فالعنف هنا يدور فى مكان مغلق لا يمكن الفرار منه وهو عنف على الانسان أن يقبله ويتعايش معه ٠ وتمتلىء المسرحية أيضـا بالتعليقات الفكاهية الساخرة التى تجىء على لسان الشخصيات كوسيلة للتنفيس عن المرارة أو الدفاع عن النفس ٠ ولكن الكوميديا فى هذه المسرحية تحمل فى كل الأحيــان ، ومهما علت نبرتهـا ، رنة حزن لاتخطئها الأذن ٠

وقد نجح مخرج المسرحية (سايمون ستوكس) فى تفهم هذه النص النسائى الحساس ، والنفاذ الى روحه ، فجـاء اخراجه بسيطا ومعبرا ، خاليا من البهرجة والحيل وفرد العضلات الاخراجية ٠ كذلك تميز الديكور الذى صممه (جيف روز) فى منظرين مزدوجين أحدهما يمثل حديقة السجن التى تعمل بها السجينات والآخر حجرة صغيرة خانقة بالحديقة لحفظ الأدوات الزراعية ـ تميز هذا الديكور بالبساطة الشديدة والفاعلية الدرامية ٠ أما الممثلات السجينات السابقـات فكن حقا رائعات وكان مستوى الأداء الصوتى والحركى والانفعـالى متميزا لدرجة تغرينـا بأن ننصـح بعض خريجى معاهد التمثيل بالذهاب الى السجن لاتقان هذا الفن ٠

مسرح الرويال كورت :

« نســاء وشقيقـات »
وعرض نسائى آخر

وفى قاعة مسرح (ثير أب ستيرز) التابعة لمسرح (الرويال كورت) نلتقى بمجموعة أخرى من المواهب المسرحية النسائية الشابة التى تقدم

لنا مسرحية نساء وشقيقات من خلال فرقة الشباب التى كونها مسرح (الرويال كورت) لتمنح الهواة من الجنسين بين سن ١٨ و ٢٥ الفرصة لممارسة الفن المسرحى تأليفا وتمثيلا واخراجا وديكورا وتقديم تجاربهم الجيدة الى الجمهور ٠

ومسرحية نساء وشقيقات تتناول الصراع الذى خاضته المرأة فى القرن التاسع عشر دفاعا عن حقوقها وحقوق الملونين فى أمريكا فى الفترة التى سبقت وتلت الحرب الأهلية ، وتعرض مراحل هذا الصراع بصورة وثائقية فى سلسلة من المشاهد التاريخية لأشهر المؤتمرات والمظاهرات التى عقدتها النساء آنذاك تتخللها بعض المشاهد الحوارية بين امرأة زنجية وامرأة بيضاء وظيفتها ربط الأحداث التاريخية والتعليق عليها ٠

ويحمل النص المسرحى (الذى قامت بتجميع الوثائق له وكتابته ثلاث فتيات من شباب الفرقة) عيوب التجربة المسرحية الأولى فى حماسة المبالغ بعض الشىء للمرأة وتصويره المثالى لها ، وفى الحوار الخطابى المفتعل ـ وقد نجحت المخرجة الشابة (اليزا دودجسون) فى التغلب على هذه العيوب الى حد كبير عن طريق التشكيل المسرحى الجيد ، خاصة فى المشاهد الجماعية العامة ، والصورة المسرحية البليغة ، خاصة فى المشهد الافتتاحى الذى نرى فيه امرأة سوداء تتجه الى خلفيـــة المسرح لتفتح نافذتين يتدفق منهما ضوء باهر يكشف عن وجود امرأة بيضاء فى الحجرة ، ثم تجلس المرأتان أمام النافذتين وتبدان فى اجترار ذكريات كفاحهما المرير ، ثم فى المشهد الختامى الذى نرى فيه النافذتين مغلقتين وتجلس المرأتان فى صمت تحدقان فى الظلام ٠ كذلك استخدمت المخرجة الانشاد الكورالى بصورة بالغة التأثير خاصة فى مشهد نشيد التحرير الذى نادى بالمساواة بين الأجناس وبين المرأة والرجل باعتبارها قضية واحدة وهى قضية كرامة الانسان ٠

« الحصـــان » راقصـــا

ويستضيف مسرح (الكوليسيام) فرقة أمريكية راقصة هى فرقة (هارلم) (Dance Theatre of Harlem) التى تعرض لأول مرة باليها معدا عن مسرحية للكاتب البريطانى (بيتر شافر) وهى مسرحية الحصان

(التى أعدهـــا وأخرجهـــا بالقاهرة حديثا المخرج الشاب (Equus) عمرو دواره) ٠ والمسرحيـــة الأصـــلية تـــدور حـــول محاولات طبيب نفسانى اكتشاف الدوافع التى جعلت شـــابا صغيرا يرتكب حـــادثة بشـــعة هى فقأ عيون مجموعة من الخيول فى أحد « الاســطبلات » ٠ ولا ندرى ما الذى دفع فرقة باليه هارلم الى اختيار هذا النص المسرحى المعقد الذى يعتمد على جلسات التحليل النفسى بالدرجة الأولى لاعداده فى شكل باليه ٠ فرغم محاولات (دومى رايتر سوفر) مصمم الباليـــه ، و (ولفريد جوزيف) مصمم الموسيقى ترجمة المسرحية الى حركة ونغمة معبرة الا أن العرض جاء غامضا فى مجموعة يصعب فهمه على من لم يقرأ النص المسرحى الأصلى ٠ كذلك أغفل الباليه بعدا هاما من أبعاد النص الأصلى وهو التحول الذى يطرأ على شخصية المحلل النفسى أثناء جلسات التحليل النفسى اذ يبدأ فى اكتشاف نفســه من خـلال محاولاته فهم شخصية الشاب ٠

غريزة القتل

وعلى مسرح (بنتا ميترز) يقدم لنا (فرانك هاوزر) فى قالب يقرب من المسرحية البوليسية دراسة فى العلاقة بين المحقق والمتهـــم تذكرنا بعض الشىء بالعلاقة بين المتهم (راسكولنيكوف) والمحقق فى مسرحيـــة الجريمـــة والعقاب التى أعدها (أندريه فايدا) عن رواية (دوستويفســـكى) والتى تحـــدثنا عنها من قبـــل ٠ فالمسرحيـــة تبدأ بجريمة قتل فتاة فى الخامسة عشر بعد حفلة صاخبة ٠ ويكتشف البوليس أن شخصا قد أضاف مادة سامة لمسحوق الهيروين الذى كانت تتعاطاه ٠ وتحوم الشكوك حول أخوين عاطلين أحدهما قواد فاشـــل والآخر ملاكم فاشـــل ولكن تربطهما علاقة أخوية وثيقة وحب عميق ٠ ويبـــدأ المفتش (سكينر) فى التحقيق مع الأخوين فى سلســـلة مـــن المواجهات الدرامية القوية نكتشف من خلالها أن المحقق لايكاد يختلف عن المتهمين الماثلين أمامه ، فهو رجل يمتلك غريزة القتل مثل المجرمين ولكنه يستخدم فى اشباعها سلاح القانون ٠ ان المحقق فى المسرحيـــة لا يعنيه اكتشاف الحقيقة بقدر ما يعنيه تدمير العلاقة بين الأخوين ودفع أحدهما لخيانة الآخر ٠ فهذا هو هدفه الحقيقى ولذته الكبرى ووسيلته فى الانتقام من ماضيه الذى كان يشبه حياة الأخوين ، فهو يدمر ماضيه فى شخصهما ٠ ان الصراع الدرامى فى المسرحية بين المتهمين والمحقق لا يكشف لنا لغز الجريمة الفعلية بل ينزع القناع عن شخصية المحقق

لنرى خلف القناع مجرما آخر ، ويؤدى الى جريمة قتل معنوى وأخلاقى حين يفلح المحقق فى اغراء أحد الأخوين باتهام الآخر ٠

« دانتون » مرة أخرى

يبدو أن الممثل البريطانى (برايان كوكس) قد تخصص فى أداء شخصية (دانتون) صـــديق وحليف القائد الفرنسى الشــهير (روبسبيير) ابان الثورة الفرنسية ، والذى اختلف معه (روبسبيير) فيما بعد وأرسله الى الجيلوتين ليلقى حتفه ٠ ففى عـــام ١٩٨٢ مثل (كوكس) دور (دانتون) عنـــدما عرض المسرح القومى مسرحيـــة (بوكنر) الشـــهيرة موت دانتـــون ٠ والآن يلعب (كوكس) نفس الشخصية ولكن فى مسرحية جديدة لكاتبة المسرحية (بام جيمز) تقدمها فرقة شكسبير الملكية على مسرح (الباربيكان) ٠ وقد اعتمدت المؤلفـة فى كتابة مسرحيتها على مؤلف تاريخى عن هذا البطل الفرنسى للكاتبة البولندية (ستانيسلافا بريبسفسكا) ٠ ورغم الاطـار التاريخى العـام للمسرحية الا أن الكاتبة تركز أساسا على العلاقة بين (دانتون) وصديقه اللدود (روبسبيير) وتترجم صراعهما الى صراع بين الحياة فى نسبيتها والمثل المجردة فى جمودها وتنتصر لحسية (دانتون) وضعفه الانسانى مفضلة اياه على مثالية (روبسبيير) التى تجرده من انسانيته ٠

ريبرتـوار

واذا مل السائح التجارب الجديدة ، أو أزعجه هذا الغزو النسائى المكثف ـ تأليفا واخراجا ـ للمسرح البريطانى الحديث ، واشتاق الى مسرحيـات الربرتوار فعليـه أن يتجه الى مسرح (فينكس) ليشاهد مسرحيـة (ت ٠ س ٠ اليوت) الشعرية حفلة الكوكتيل التى كتبهـا عام ١٩٤٩ ابان حركة احيـــاء المسرح الشعرى التى لم تدم طويلا ٠ وكانت حفلة الكوكتيل ثالث دراما شعرية يقدمها (اليوت) للمسرح بعد مسرحيتى جريمة قتل فى الكاتدرائية ، واجتماع شـــمل العائلة ، وحاول (اليوت) فى مسرحيته الثالثة أن يبتعد بمسرحه الشعرى عن التاريخ (اذ كانت مسرحيته الأولى معالجة لمقتل رجل الدين تومـاس بيكيت) وعن الأسطورة (اذ كان قد استخدم أسطورة بيت أجا ممنون التى صاغها الكاتب اليونانى القديم ايسخيلوس من قبله فى ثلاثيته المسرحية المسماة الأورستا) ٠ وكان هدف (اليوت) أن يضيق الهوة بين المسرح الشعرى والمسرح التجارى ليضمن لمسرحيته اقبالا جماهيريا ، وتوصل الى معادلة تمثل حلا مسرحيا وسطا فاستخدم اطارا واقعيا صرفا

(حجرة المعيشة فى بيت براجوازى عادى ثم عيادة محلل نفسـانى) وحبكة تقليدية متكررة (ثالوث الزوج والزوجة والعشيقة ، بل وأضاف عشيقا للزوجة) وأدخل بعضا من حيل المسرحية البوليسية فالمسرحية تبدأ باختفاء الزوجة وتنتهى باختفاء العشيقة وهكـذا خـلق تركيبـة مسرحية تجارية صاغ من خلالها رؤيته الفلسفية الدينية التى تقول أن الحل لمتاعب العصر النفسية لا يكمن فى العيادة النفسية بل فى الدين وأن العلاج الناجع للانهيار العصبى هو الايمان الذى يقترب من الصوفية. وهكذا نجد المحلل النفسى فى المسرحية يتحول الى رجل دين بينما تتجه العشيقة (سيليا) الى أعماق غابات أفريقيا مع بعثة من المبشرين بحثا عن الخلاص الروحى فتموت ميتة شنيعة (اذ يأكلها النمل المتوحش) يصورها اليوت كتجربة صوفية .

وقد اختار المخرج (جون دكستر) هذه المسرحية لتكون بداية نشاط فرقته المسرحية الجديدة التى ضـم اليهـا مجموعة من المواهب التمثيلية الفذة مثـــل (أليك ماكوين) ، و (روبرت اديســون) ، و (شيلا ألين) التى تلعب دور الزوجة ، و (سايمون وورد) الزوج ، و (شيلا جيشى) العشيقة . وصمم ديكور المسرحية (برايان فاهى) .

واذا أراد السائح المسرحى المزيد من مسرحيات الربرتوار فعليه أن يتوجه الى مسرح (ليريك ستوديو) فى حى (هامر سميث) ليشاهد عرضا جديدا لمسرحية شكسبير الخالدة روميو وجوليت التى يخرجها ويقوم بدور روميو فيها (كينيث برانا) وتمثل فيها (سامانثا بوند) دور جولييت . أو يستطيع أن يذهب الى مسرح (هاى ماركت) ليشاهد الممثل السينمائى العالمى (جاك ليمون) يضطلع ببطولة مسرحية الكاتب الأمريكى (يوجين أونيل) رحلة يوم طويل حتى الليل . ورغم موهبة (جاك ليمون) الكوميدية الرائعة الا أنه يبدو بعد (لورانس أو ليفييه) الذى أدى نفس الدور حديثا فى عرض تلفزيونى للمسرحية مثل الماء بعد النبيذ المعتق .

الحرب الأهليـة الايرلنـدية

وعلى مسرح (هامستيد) يقـدم الكاتب الكاثوليكى (فرانك ماك جينيس) رؤية نقدية فى الحرب الأهلية الدينية الدائرة فى أيرلنده

الشمالية من خلال قصة ثمانية من أبناء (ألستر) يتطوعون فى الحرب العالمية الأولى ويموتون جميعا فى فرنسا عدا واحد يستدعى أشباح هؤلاء المحاربين من أبناء مدينة (ألستر) ليكشف لنا حقيقة الحرب الدائرة الآن وليقول لنا أن الحرب الحالية ترتكب باسم الشعارات الدينية ولكنها فى حقيقة الأمر ممارسة لغريزة القتل وسفك الدم تتخفى تحت قناع نبيل . ورغم أن (ماك جينيس) يكتب نثرا عاميا الا أن مسرحه يتمتع بخاصية شعرية تنبع من بنائه الدرامى الحساس . واذا كان (اليوت) يمثل تجربة المسرح الشعرى الحديث فان (جينيس) يتفوق عليه فى شعر المسرح - أى شعر التركيبة المسرحية ، لا شعر الكلمة .



أمسيات مسرحية فى .. المنزل

ورحل رائد الواقعية

كان آخر لقاء لنا فى ندوة عن المسرح المصرى دعاه اليهـا طلبـة المعهد العالى للنقد الفنى منذ شهور · كان يقظا متوثبا متحديا كعادته لاتكاد تلمح فى صوته ما يشى بمرور الزمن عدا بعض الغضون والخصلات الفضية وغلالة حزن رقيقة لم تفارقه منذ رحيل رفيقة عمره ·

وجلس بيننا يواجه جيلا جديدا من نقاد المسرح ولم تفلح كلمات الترحيب الأولى فى تبديد احساس دفين لديه بالتوجس ·· فقد كان رحمه الله يعانى دوما مما وصفه بمرض الحساســية النقدية أو عقدة الاهتمام بالنقد ومراعاة أهلة مراعاة تجعله كما قال يفزع فى قلق مخلص أمام أقل هجوم · ورغم ذلك جاء ليواجه ذلك الحشد النقـدى الشباب اذ كان يؤمن أيضا كما كتب يوما أنه بدون النقد يفقد المسرح كيانه المتكامل فى عملية الخلق الابداعى الكلى ·

وما أن بدأ الحوار حتى ذاب التوجس والحذر فى حرارة اللقاء واكتشف نعمان عاشور أن البناء المسرحى الشامخ الذى شيده على مدى ثلاثين عاما من الابداع مازال مرتعا خصبا لجيل لم يعرفه الا على شاشة التليفزيون أو صفحات الكتب · ولمس فى هذا الجيل فهما عميقا لمسرحه ولدوره الريادى فى المسرح المصرى الحديث ·· وذهب على وعد بالعودة ·

وفجأة رحل عنا دون وداع وفقد المسرح المصرى علما من أعلامه الشامخة ورائدا أرسى دعائم تيار الواقعية الاشتراكية وطور الكوميديا الاجتماعية كما عرفها عند الريحــانى مهتديا بمسرح برناردشو الذى درسه فى قسم اللغة الانجليزية ليعبر بها من دائرة فنون « الفرجة » الى آفاق الأدب المسرحى الراقى ·

التزم نعمان عاشور بالواقعية الثورية فنا وفكرا طول حياته وكان يرى المسرح ويمارسه ويصفه كفن حى يتطور على أصول قوامها الواقعية الحيـة الملتزمة بالتطور الاجتمـاعى وكان هـاديه وحـاديه قول جمال الدين الأفغانى فى خطابه الى شارلمان ـ الذى استشهد به الراحل العزيز فى واحد من مقالاته « المكسب الحقيقى فى التشخيص هو توعية الجمهور بأحوال معيشته وحقيقة حياته وذلك يكون بضرب الأمثال وليس بالنصيحة الفارغة والعظة الجوفاء » ٠

كان نعمان عاشور دائما يضرب الأمثال وينفر من العظة الجوفاء فكتب مسرحا لا يتبخر فيه الفن فى حرارة الحماسة الثورية ولا يغرقـه انغماسه فى الواقع فى المحلية الضيقة : مسرحا ترجم فيه صراعات لحظته التاريخية الى أنماط صراع انسانية خالدة مثل صراع الأجيال ٠ واستعار فيه صورة الأسرة ليعبر بها عن المجتمع ٠ وتعرض نعمان عاشور لمحنة كل كاتب واقعى ملتزم أو ماكان يصفه بالمشكلة القاصـمة بالنسبة لكاتب المسرح الاجتماعى الصرف ٠ كان عليه أن يجد انطلاقه الفنى وأن يخضعه لظروف البيئة وتطوراتها وزاد من وطأة المحنة أن طارده طول حياته طموح الريادة أن يكون كما قال البادىء فى أكثر من ميدان درامى وحاول أن يخرج من الأزمة بكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، كما جرب الصيغة الملحمية فى « وابور الطحين » التى كان قد كتبها أولا فى صيغة الأوبريت محاولا شكلا مسرحيا آخر لكنه رغم ذلك ظل يرى فى الواقعية المسار الصحيح للمسرح المصرى وفى الكوميـديا الاجتماعية الوسيلة الفعالة للنقد والاصـلاح لذلك حين سار المسرح المصرى فى التجريب والتيارات الجديدة وجد نفسه فى جزيرة منعزلة وانصرف عنه النقاد وكانت بداية معركته مع النقد ٠

رحم الله نعمان عاشـور فقد ترك لنا تراثا مسرحيا باقيـا مهما اختلفت فيه الآراء وشخصيات نعرفها ونحبها عاشت معنا عبر السنين ومن منـا ينسى سـكان البدروم فى « النـاس اللى تحت » أو أفراد « عائلة الدوغرى » ؟ من منا ينسى الأستاذ رجائى « وعم على الطواف » ؟

معنى الواقعية في مسرح نعمان عاشور

جرى العرف النقدى فى مصر على اطلاق مصطلح الواقعية على أعمال نعمان عاشور فهو « الكاتب الواقعى » أحيانا ، و « رائد الواقعية وأبوها » فى أحيان أخرى · ونحن لا نختلف مع هذا التوصيف ، فهو توصيف صحيح فى مجموعه ، خاصة وأن نعمان عاشور نفسه كان دائما يعتز « بواقعيته » ويفتخر بها · بل انه حين اتجه الى كتابه المسرح التسجيلى قدم لمسرحيته رفاعة الطهطاوى بما يشبه الاعتذار لتحوله عن أسلوبه الواقعى السابق ، مؤكدا أنه ليس تحولا فى حقيقة الأمر ، بل هو استمرار على نفس النهج · فهو يصف الصيغة التسجيلية لهذه المسرحية بأنها « تختلف عن الأنماط المعروفة من هذا اللون الجديد المستحدث من ألوان الدراما الحالية » وتمثل تجربة فى « تناول الحقيقة التاريخية بأسلوب واقعى خالص » (١) ·

واذا كان اصطلاح « الواقعية » الشائع يصف نعمان عاشور فكريا ـ اذ يؤكد موقفه كفنان ملتزم بقضايا مجتمعه ـ فهو قد يظلمه فنيا اذا استخدمناه دون توضيح وتفسير خاصة فى عصرنا هذا الذى يشهد أوسع جدل فى التاريخ حول معنى « الواقعية » · فاذا كان الناقد الروسى (باختين) يصف « الكلمة » بأنها حقل صراع عقائدى (بمعنى أنها علامة تحاول كل مجموعة أن تفرض عليها تفسيرا خاصا على ضوء أيديولوجية معينة) فاننا نستطيع أن نطبق نفس الوصف على كلمة « الواقعية » · لقد أصبحت « الواقعية » فى القرن العشرين حقل صراع

(١) مسرح نعمان عاشور ـ الجزء الثالث ـ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٢٦٦ ·

نقدى عنيف واختلفت مدلولاتها من نظرية أدبية الى أخرى · ففى بداية القرن نجد الروائية الانجليزية (فرجينيا وولف) تطلق على رواياتها التجريبية الجديدة وصف « الواقعية » وتشن هجوما عنيفا على ما أسمته بالواقعية المزيفة ، التى يتقنع بها بعض الكتاب الواقعيين فى عصرها(٢)، وفى الثلاثينات من هذا القرن ينشب جدل عنيف بين (برتولت بريخت) و (جورج لوكاتش) حول تفسير معنى الواقعية فى الفن ، فيدين (لوكاتش) النزعة التجريبية فى الفن باعتبارها مناهضة للأسلوب الواقعى ، بينما يؤكد (بريخت) أن الواقعية الحقيقية تتطلب التجريب الدائم فى التشكيل الفنى ، حتى تستطيع أن تعبر بصدق عن الواقع باعتباره عملية دائمة التحول (٣) · وحديثا نجد ناقدا كبيرا يعرف « الواقعية » بأنها التناول الابداعى للعالم المحسوس الذى يبتعد عن الشطحات الفردية والعوالم اللامرئية ويعمل فيه الخيال فى اتساق تام مع عالم المحسوسات (٤) ، وعلى طرف النقيض يؤكد لنا الناقد والفيلسوف الفرنسى (رولان بارت) أن أكثر الروايات واقعية لاتحيل الى مدلول واقعى خارجها (٥) ، ويؤازره (ستيفن هيث) ضمنا حين يهاجم

---

(٢) انظر : V. Woolf, «Mr. Bennett and Mrs. Brown», *Collected Essay*, 1, (London, 1966).

وقد حاولت فرجينيا وولف فى هذا الموضوع وفى مقالات نقدية أخرى ارساء مفهوم جديد للواقعية فى الرواية يعتمد على أفكار الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون عن الزمن النفسى وتيار الوعى ، ووصفت رواية البحث عن الزمن الضائع للكاتب الفرنسى (بروست) بأنها تمثل الواقعية الحقيقية · ويستطيع القارىء أن يرجع الى هذه الآراء فى :

«Modern Fiction» Collected Essays, 2, London, 1966.
A Writer's Diary, London 1969.

(٣) انظر :

Stephen Heath, «Realism, Modernism, and Language Consciousness», Realism in European Literature, ed. N. Boyle and M. Swales, Cambridge University Press, 1986.

(٤) انظر :

J. R. Stern, On Realism, London, 1973, p. 87.

يقول (ستيرن) أيضا فى كتابه هذا ان الواقعية تراث طويل ممتد يتخذ فى كل عصر شكلا جديدا مخالفا ، وهو يعرف الواقعية كنظرة الى العالم تمثل توجها فكريا معينا فى الكتابة أو التناول الفنى · فالواقعية كنظرة للعالم تركز على الأشكال التى تتخذها معطيات العالم المحسوسة ، وعلى العلاقات التى تنتظمها فى أنظمة عاملة ، وتفسر العالم وفق منطق السببية ، والفعل ورد الفعل ، وعلاقة المحسوس بالظرف المكانى والتاريخى · وتجسد هذه النظرة موقفا فكريا يتسم بالنزعة الديمقراطية ووضع العالم المادى ــ عالم المحسوسات ــ فوق العالم الغيبى ــ عالم المثاليات · والواقعية كاسلوب كتابة أو تشكيل فنى تتسم بالمنظور البانورامى الشامل وتسعى للتوفيق بين النزعة الابداعية والواقع ·

(٥) انظر : Roland Barthes, S-Z; trans, by Richard Miller, New York, 1974, p. 80. =

« الواقعية » كما مارسها كتاب الرواية فى الغرب فى القرن التاسع عشر ، ويصفها بأنها تشكيل لغوى لا يعبر عن العالم المحسوس أو الواقع بقدر ما يعبر عن نمط سائد فى النظر الى العالم وتفسيره يتصل بأيديولوجية مهيمنة وبنية اقتصادية اجتماعية معينة (٦) ٠

وقد نتساءل لماذا أصبحت « الواقعية » ـ التى رصد (أورباخ) تاريخها الطويل عبر ثلاثة آلاف عام فى كتابه العظيم المحاكاة (٧) ـ لماذا غدت فجأة ، فى القرن العشرين ، مثار كل هذا الجدل العنيف ؟ وتكمن الاجابة فى طبيعة اصطلاح الواقعية نفسه وفى طبيعة القرن العشرين أيضا ٠ ان مصطلح الواقعية يشبه المصطلحات النقدية الأخرى مثل الملحمية أو الغنائية فى أنه يشير الى نوع ما أو نهج ما من الابداع الفنى ، لكنه يختلف عن هذه المصطلحات أيضا ـ كما يبين (ستيفن هيث) ـ لأنه يتضمن اشارة قوية الى شىء خارج العمل الفنى ـ الى واقع ما يرتبط بالمنتج الفنى فى علاقة حميمة (٨) ٠ ويثير ارتباط العمل الفنى بشىء خارجه فى كلمة « الواقعية » عادة العديد من التساؤلات التى تعرض لها الفلاسفة على مر التاريخ بدءا من أرسطو ٠ وفى القرن العشرين ازدادت التساؤلات حول علاقة الفن بالحياة وتشعبت فى ظل الفلسفات اللغوية الحديثة والنظريات النقدية الجديدة من بنيوية الى تفكيكية الى سيميوطيقية ، اذ انصبت جهود هذه التيارات الفكرية جميعها على فحص علاقة الكلمة بالمعنى من ناحية وعلاقة المعانى بمعطيات العالم المحسوس من ناحية أخرى ٠ ورغم أن هذه المشكلة قديمة قدم الفكر الانسانى نفسه (بدءا من التفسيرات المتعددة لافتتاحية انجيل يوحنا « فى البدء كان الكلمة » ، ومن تأملات أفلاطون حول الفكرة المطلقة فى علاقتها بالتجسيد الواقعى النسبى ، وتفريق (هرقليطس) بين الأسماء الحقيقية التى

= وتمثل هذه النظرة محورا جوهريا فى المنهج « التفكيكى » الحديث الذى تطور من البنيوية والذى يهتم اهتماما شديدا بتحليل فعل « القراءة » ـ قراءة آى نص باعتباره عملية احالة الى نصوص أخرى لا الى واقع خارج اللغة ٠ فنجد مثلا نفس الفكرة تتردد فى كلمات جاك دريدا ـ أبو التفكيكية ـ حين يقول « ان فعل القراءة لا يمكن أن يتخطى النص الى شىء خارجه ٠٠ ولا يمكن أن يشير الى أية أحداث خارج اللغة ٠٠ ليس هناك أى اطار لتفسير النص خارج حدود اللغة » انظر :
J. Derrida, Of Grammatology, trans. J. C. Spivak; London, 1978, p. 158.

(٦) انظر : Stephen Heath, *Op. cit.*, p. 116.

(٧) انظر : Erich Auerbach, *Mimesis*, translated by willard Trask, (New York, 1957).

(٨) فى المرجع المذكور آنفا ، ص : ١١٦ ٠

ترتبط ارتباطا حتميا ببعض المحسوسات والأسماء الزائفة التى ترتبط عرضا بمحسوسات أخرى ، ومن تأمل ســـقراط لنفس المشـكلة فى حواريته المعروفة باسم (كراتيلوس) ــ رغم أن هذه المشكلة قديمة قدم الفلسفة نفسها ، الا أنها لم تتخذ هذه الأبعاد الواسعة وتتغلغل فى نسيج فكر عصر بأكمله كما فعلت فى القرن العشرين · ان (جيته) مثلا لم يكن يجد غضاضة فى أن يســـتبدل ــ فى ترجمته الى الألمانية لجملة « فى البدء كان الكلمة » ــ لفظ « المعنى » بلفظ « الكلمة » ، اذ كان يرى أن المعنى يسبق التعبير اللغوى ولا يتشــكل من خلاله كمــا يعتقد فلاسفة اللغة فى القرن العشرين وعلى رأسهم (فتجنشتاين » الذى اشتهر بمقوله : « أنت لاتعرف ما تعنى حتى تعبر عنه لغويا » · وكان (نيتشه) قد لخص حيرة القرن العشرين ازاء هذه المشكلة حين قال : ان كل الموجودات تسعى فى نهاية الأمر لأن تصبح كلمات ــ أى لأن تكتسب معناها عن طريق اللغة ، ثم قال فى موضع آخر · ان كل كلمة لا تشير الى وجود خارجى موضوعى بقدر ما تعبر عن رأى خاص أو نظرة شخصية (٩) · وتتضح أبعاد مشكلة طبيعة الصلة بين الوجود والكلمة اذا استخدمنا لغة القرن العشرين الجديد ــ لغة السيميوطيقا ــ وسألنا أين يكمن المعنى ؟ هل يكمن فى العلامة نفسها ؟ أم فيما تشير اليه العلامة (اعتباطيا أى تعسفيا أو سببيا أو عرفيا) ؟ أم فيما تستثيره العلامة من معان قد تتصل أو لاتتصل بالمشار اليه المباشر ؟ واذا اســتخدمنا « قطة » أفلاطون الشهيرة (فى مثاله التوضيحى لنظريته حول الأفكار المطلقة أو المعانى المثالية التى تسبق الوجود المادى) نستطيع أن نوضح المشكلة فى التساؤل التالى : فى غياب أية قطط واقعية هل هناك معنى للفظة « قطة » ؟ واذا افترضنا غياب لفظة « القطة » تماما ، وهى اللفظة التى توحد كل القطط المختلفة على مر العصور ، وتنتقل بالوجود الواقعى النسبى المتغير للقطط جميعا الى مستوى الثابت والمطلق ــ اذا افترضنا غياب لفظة « قطة » هل تفقد كل القطط الواقعية معناها « كقطط » ؟ لو كان أفلاطون معنا لأجاب بيقين شديد بأنه فى البداية كانت الكلمة · أما القرن العشرون فقد فقد هذا اليقين ، وثار الجدل ، وانصب فى مجال النقد أساسا على معنى « الواقعية » ·

ولهذا فحين نتحدث عن واقعية نعمان عاشور ، علينــا أن نحدد بوضوح ما نعنيه حتى نوفى الرجل حقه فنيا · لقد كان نعمان عاشور

---

(٩) انظر :
Erich Heller, «Notes on Language, its de construction and on translating», in Realism in European Literature, pp. 1-11.

فنانا واقعيا ، بمعنى أنه كان يتميز بوعى حاد وعميق بحركة التاريخ والمجتمع واستطاع ـ وهذا هو المهم ـ أن يترجم هذا الوعى الى تشكيل فنى دال ، لايحيل الى واقع معين خارجه ليكتسب دلالته بل تتخلق دلالته من طبيعة التشكيل الدرامى واللغوى نفسها • ان التشكيل الفنى فى مسرح نعمان عاشور يخلق عالما من المعنى المتكامل (الذى يشتمل على العلامات ومدلولاتها معا) والذى لا يحاكى الواقع بقدر ما يتجادل معه • ولهذا السبب استطاع كفنان فى برج المدابغ مثلا أن يستشرف المستقبل بينما يتقنع بقناع المحاكاة لواقع حال • ان تميز نعمان عاشور الفنى لا يكمن فى « صدق محاكاته للواقع » ـ كما يذهب البعض (اذا كان ثمة معنى لهذا التعبير أو بقية من معنى فى ظل الفلسفات والنظريات النقدية الحديثة) ولكن تميزه الفنى يكمن فى قدرته على ايهامنا بأنه يقدم لنـا مادته الخام (عناصر الواقع) كما هى دون تدخل منه ـ وهكذا فان فن نعمان عاشور قد يبدو فى ظاهرة بسيطا وسهلا للغاية ، لكنه فى حقيقة الأمر صعب وممتنع • فالكتاب الواقعيون ـ عموما ـ يمكن تقسيمهم الى فئات وفق درجات الابداع على ضوء نظرية (ريتشارد بيرس) فى تحليل العلامات • فاذا اعتبرنا العمل الفنى نسقا من العلاقات الدالة ، فسنجد (على أدنى مستويات سلم الابداع من حيث هو خلق وتشكيل) الكاتب الواقعى الذى يحاكى الواقع بصورة فوتوغرافيـة ـ أى ، بلغـة النقد الحديثة ـ الذى يقيم نسقا من العلامات الدالة التى ترتبط ارتبـاطا « أيقونيا » بمدلول خارجى ، وسنجد أيضـا الكاتب الذى يفرض على الواقع تفسيرا تعسفيا مسبقا ويستخدم عناصر الواقع باعتبارها علامات يربطها ربطاً « اشاريا » تعسفيا بدلالات يتم طرحها تقريرا• وعادة ما نصف هذا النوع من الكاتب بالمباشرة والميل الى التقرير • وعلى درجة أعلى من السلم الابداعى نجد الكاتب الواقعى الذى يمكن أن نسـميه بالكاتب « المجازى » (allegoric) الذى يرتبط عمله (كنسق من العلامات) ارتباطا « رمزيا » بالعالم الخارجى (وتجد هذا الكاتب فى المسرحيات التى يجرى العرف على تسميتها بمسرحيات « الاسقاط ») • أما على قمة سلم الابداع فى مجال الواقعية فتجد الكاتب الذى لا يحتاج عمله حتى يتبلور معناه الى أية احالة خارجيـة بل يصبح فيه نسـق العلامات هو المعنى • وينتمى نعمان عاشور الى هذا النوع الأخير من الكتاب • فهو قد يبدو فى ظاهرة « أيقونى » النزعة ـ أى يحاكى الواقع فوتوغرافيا (رغم أن الصورة الفوتوغرافية فى التحليل السيميوطيقى للعلامات قد أصبحت علامة معقدة) ـ لكنه فى حقيقة الأمر لايصور بقدر ما يبدع عالما بذاته •

وربما يحتاج التدليل على هذه النظرة الى « واقعية » نعمان عاشور الى تحليل مستفيض لأعماله ، وفق مناهج النقد الحديثة ، وهذا ما لا يتسع له المجال هنا ــ اذ يتطلب كتابا ــ أو فى حقيقة الأمر كتبا عديدة · لكننا نستطيع أن نسوق بعض الأمثلة الموجزة التى تدلل على صحة هذه النظرة من عمل واحد هو برج المدابغ · فمسرحية برج المدابغ تقوم على فكرة الانتقال وهى فكرة مهيمنة فى مسرح نعمان عاشور ، نلمحها فى تنويعات مختلفة فى معظم مسرحياته · وربما كان من الطبيعى أن تهمين فكرة الانتقال (بمعنى الرحيل النفسى والجسدى) على مسرح رجل تشكل وعيه فى ظل مرحلة انتقالية ــ بل مرحلتين فى تاريخ مصر الحديث : مرحلة الانتقال من مجتمع القيمة الموروثة (الاقطاع) الى مجتمع القيمة المكتسبة عن طريق العمل (الثورة الاشتراكية) ، ثم من مجتمع قيمة العمل الى مجتمع الاستهلاك والقيم التجارية ·

ان فكرة الانتقال وما تفجره من صراعات نفسية وفكرية تمثل محور ثانى مسرحياته ــ وربما أفضلها ــ وهى الناس اللى تحت ويتم تفسير مدلولها الايجابى من خلال تقاطع حركة رأسية (صعودا أو هبوطا) مع حركة أفقية بحيث تشكل هاتان الحركتان بنية النص الدلالية كنسق من العلامات (أى تنتظم كل الشخصيات والأماكن والدوافع فى المسرحية) وتشكل فى الوقت نفسه اطار تفسير الدلالة ــ أو معنى النص الذى يمكن تلخيصه (بصورة فجة) فى المواجهة والتقاطع والتعارض بين مجتمع الطبقات (الحركة الرأسية الصاعدة الهابطة) ومجتمع المساواة (الحركة الأفقية) · ان مسرحية الناس اللى تحت تجسد فى بنيتها الفنية وعى نعمان عاشور بالمرحلة الانتقالية التى مرت بها مصر حينذاك (والتى يمكن أن يمر بها أى مجتمع آخر) وما يكتنفها من صراعات ومعاناة · ولأن المسرحية تقيم بناء من العلامات يشرح طبيعة المرحلة الانتقالية من داخله ، فانها تنتهى نهاية مفتوحة على المستويين الأفقى والرأسى معا · فرجائى يظل معلقا بين الهبوط والصعود ، ويظل الأب ساكنا على المستوى الأفقى بينما يتحرك الجيل الجديد على المستوى الأفقى الى « مصر الجديدة » وهى تعبير غامض يترك غامضا عن عمد ، فهى كصياغة لغوية تحمل اشار الى الواقع (حى مصر الجديدة الواقعى) واشارة الى دلالة معنوية (هى الحلم أو الأمل) ·

وفى مسرحية برج المدابغ التى تجسد فنيا طبيعة المرحلة الانتقالية الثانية ــ من مجتمع العمل الى مجتمع التجارة والاستهلاك ــ تكاد الحركة الأفقية أن تختفى تماما ، وتهيمن الحركة الرأسية على البناء (وتتجسد استعاريا فى البرج ذاته الذى يصبح بناء دلاليا يحمل مدلوله فى

صورته) • ان الحركة الرأسية فى برج المدابغ تصبح حركة تسلق تهدف الى الانفصال التام عن الأرض (عن الأصول والجذور فى مجتمع العمل الآفل) مما يهدد المجتمع الجديد بالتعلق فى الهواء ويطرح حتمية السقوط •

وفكرة الانتقال التى تشكل محور مسرحية برج المدابغ تتشكل مسرحيا فى المحاور التالية المتشابكة :

١ - الانتقال مكانيا (أفقيا) من السلخانة الى الدقى ، و (رأسيا) عبر أداور البرج من أسفل الى القمة •

٢ - الانتقال من نمط اقتصادى قائم على العمل يرتبط بالمكان الأول (المدبح) الى نمط يقوم على التجارة الاستهلاكية الاستغلالية ويرتبط بالمكان الثانى (الدقى) • ويفرز التغير فى « البنية التحتية » لواقع المسرحية (تغير البيئة ونمط الانتاج) تغيرا فى « البنية الفوقية » (القيم والمفاهيم المنظمة للعلاقات) ويتمثل فى :

٣ - انتقال القيمة من العمل الى الكسب السريع المريح •

٤ - غياب الروابط الانسانية والأسرية وتحول قيمة الحب الى ما يشبه الدعارة •

وتفصح البنية الفوقية الفاسدة هذه عن نفسها فى لغة الحوار • ففساد الفكر يتجسد فى فساد اللغة الذى يتجلى فى المسرحية فى استخدام الشخصيات فى مواقع كثيرة لكلمات من سياق دلالى معرفى معين فى سياق دلالى معرفى مخالف تماما : كاستخدام الكلمات التى تنتمى الى سياق التجارة مثلا فى سياق التعبير عن الحب أو العاطفة الأسرية أو الوطنية ، ومثل استخدام الكلمات التى تنتمى الى سياق العمل فى سياق الخلل العقلى • ويكفى أن نسوق مثالا أو مثالين للتدليل على هذه السياسة اللغوية فى تشكيل الحوار التى يتبعها نعمان عاشور فى برج المدابغ :

فى الفصل الأول يدور الحوار التالى بين عصام وحنفى :

حنفى : ايه دا !! ياعصام !!

عصام : دلائل الخيرات التجارية بتاع أبويا أيام العطارة فى المدبح •

حنفى : انت بتخرف ياعصام !!

عصام : يا حبيبي احنا أهم شيء عندنا في بوتيك فخم زى ده ·· حاجة بيسموها الفنش ·· عارف يعنى ايه الفنش ؟!

حنفى : الترتيب والنظافة ·

عصام : لا ·· دى مش الفنش ·· دى القاعدة ·· انما الفنش التجارية ·· يعنى زغللة العنين ·· وراها على طول ·· لحس العقول ·· وبعدها بخطوة أكل المخ ·· وفى الآخر ·· تنضيف الجيوب ·

اننا اذا تأملنا الحوار · السابق ـ ولو كوحدة منفصلة ـ نلمح الخطوات التالية :

١ ـ أولا : طرح كلمة أجنبية (هى « الفنش » ـ أى « التشطيب » بالعربية) تحتاج بحكم موقعها فى سياق عربى الى تفسير ·

٢ ـ يطرح حنفى اطارا تفسيريا لها يتصل بالعمل والانتاج يسميه عصام « بالقاعدة » ·

٣ ـ يطرح عصام اطارا تفسيريا يختلف عن « القاعدة » تماما ويلقبه باطار التفسير « التجارى » ·

٤ ـ يغير عصام اطار التفسير العادى لكلمة التجارة ليعطى معنى خاصا لكلمة « التجارية » وما تشير اليه من قيم فاسدة (أو مفيدة ومربحة فى رأيه) · أما سياق الدلالة العادى لتفسير كلمة تجارة فينتمى الى نمط اجتماعى انتاجى سليم يشير اليه عصام حين يقول : « دلائل الخيرات التجارية بتاع أبويا أيام العطارة فى المدبح » ـ وأما السياق الجديد فهو سياق الخلل والجنون : « زغللة العينين ، لحس العقول ، أكل المخ » ويتجسد التقابل والتعارض بين السياقين الدلالين مكانيا فى التقابل بين المدبح والدقى ، بين دكان العطارة و « البوتيك » ، وقيميا بين « الترتيب والنظافة » (تفسير حنفى للكلمة الغريبة فى ضوء المعنى الحقيقى لكلمة التجارة المتمثلة فى المديح ودكان العطارة) وقيم التدليس والخداع (تفسير عصام لنفس الكلمة فى سياق الخلل والجنون الذى يفضى الى سياق السرقة : « تنضيف الجيوب ») ·

وفى نفس الفصل من المسرحية يدور الحوار التالى بين حنفى ومدام دولت حول عودة البطل المحارب عصام الذى فقد ساقه فى الحرب :

حنفى : يا مدام دولت ·· الرائد هشام رجع !! عارفة يعنى ايه رجعة هشام ؟

دولت : يعنى فيه متغيرات سكنية ٠٠ أدهى وأمر من المتغيرات الدولية ذاتها ٠ ولازم تتدرس وتتفهم فى ضوء سيادة القانون ٠

ان السؤال الذى يطرحه حنفى ، يتطلب اجابة تنتمى الى سياق دلالى معين ، ينتمى الى منطقة العواطف الوطنية والشخصية ٠ لكن اجابة دولت تستحضر سياقات دلالية معارضة واضحة ٠

وعندما يعود هشام ، ويدخل نسيج واقع المسرحية كعنصر جديد يجب انتظامه فى البنية التسلقية الفاسدة ، نجد الحوار التالى بين الابن (العنصر الجديد الوافد) والأب (القوة الدافعة والمشكلة فى البنية التسلقية ، التى تحكمها الحركة الرأسية الصاعدة) :

سلامة (الأب فى فيلته على سطح البرج) : خليكوا فى الهوا ٠

هشام (الابن) : لا يا بابا ٠٠ احنا حننزل أحسن ٠

والحوار يطرح هنا فى بلاغة وايجاز شديدين :

١ ــ محاولة امتصاص العنصر الجديد فى حركة البنية الصاعدة ٠

٢ ــ تقيميا ساخرا لطبيعة البنية الصاعدة كبنية هشة تفتقر الى الجذور والقاعدة الراسخة فهى « فى الهوا » ٠

٣ ــ حركة هابطة ايجابية نحو الجذور تعارض مبدأ الحركة التسلقية « ننزل أحسن » ٠

وتعبير « فى الهوا » يبرز بالحاح فى الفصل الثانى من المسرحية خاصة فى مواقع درامية هامة مثل لقاء الابن بأبيه ولقاء الأب بعشيقته ويطرح فى كل مرة نسقين متعارضين لتفسير الدلالة أحدهما ايجابى القيمة والآخر سلبى ٠ فهو يعنى (ايجابيا) الارتفاع ، و (سلبيا) التعلق وحتمية السقوط ٠

ويتضح هذا التقاطع الساخر لنسقى الدلالة فى تفسير كلمة « الهوا » حين تقول دولت فى الفصل نفسه ، وهى « تستنشق الهواء بعنف وتزفر فى شغف » (كما تقول الارشادات المسرحية) : « الله ٠٠ الهوا حلو ٠٠٠ ! » ثم تكرر بعد عدة سطور تكشف عن طبيعتها الاستغلالية التسلقية : « داحنا على الهوا طوالى » ، ثم تضيف : « وهنا حتبقى مصر كلها تحت رجلينا » ٠ ان تعبير « على الهوا » فى هذا السياق المباشر يعبر عن الثقة فى حركة التسلق (القيمة الايجابية المتمثلة فى مبدأ القوة « تحت رجلينا ») ولكن التعبير حين يفسر فى سياق الدلالة الذى

طرحه بنية العمل الكامل يكتسب دلالة سلبية هى الفساد وحتمية السقوط ٠

وفى نفس الفصل نجد مثالا آخر لمبدأ المفارقة الساخرة فى صياغة الحوار ، التى تنشأ من طرح كلمات ترتبط بسياق دلالى معين فى سياق مخالف بحيث يولد الخلاف المعنى الحقيقى للنص :

دولت : « هو أنا لما أبقى آجى لك شقتك ٠٠ مش أحسن ما أنت تجيلى شقتى زى ما بنعمل ؟ !!

سلامة : لا مش أحسن ٠٠ معروف انى باجيلك فى شغل !

دولت : وأنا برضه ما أنا حابقى جيالك فى شغل !! ما هو كله شغل يا عمر !!

ان كلمة « شغل » تطرح هنا فى سياقين دلالين متعارضين ـ سياق العمل والتكسب ، وسياق الحب ـ وينتج عن التعارض دحض المعنيين معا ، فلا الحب يظل حبا فى عملية التسلق ، ولا « الشغل » يظل عملا بل يصبح كلاهما دعارة فى « دليل التجارة الاستهلاكية العصرية » كما يسميه عصام فى المسرحية ٠

وأخيرا فأرجو أن أكون قد دللت عن طريق هذه الأمثلة القليلة على أننا لا نحتاج فى أدراك دلالة مسرحيات نعمان عاشور كأبنية دلالية الى واقع خارجى يفسر معناها ٠ فالمعنى فى مسرحياته يتولد من طبيعة التشكيل الفنى واللغوى ذاته ـ وفى ضوء هذه الحقيقة ، وبهذا المعنى ، يمكننا ـ بضمير مستريح ـ أن نطلق صفة « الواقعية » على مسرح نعمان عاشور دون أن نجحفه حقه كفنان خلاق مبدع ٠

« الفرافير » بين الرمزية «والميتامسرح»
(قراءة سيميولوجية فى نص درامى)

حين عرضت مسرحية الفرافير لأول مرة فى الستينات أثارت جدلا نقديا واسعا انصب أساسا على محاولة تحليلها الى عناصر منفصلة ورد هذه العناصر الى تراث أو تيار مسرحى بعينه ، فوصفها البعض بأنها تستخدم الأشكال المسرحية الشعبية مثل السامر والأراجوز وتحاكى أنماط الفكاهة الشائعة فى الكوميديا المصرية الشعبية كما نعرفها عند الريحانى والكسار وغيرهما ، ولهذا تمثل محاولة جادة من جانب يوسف أدريس لتطبيق دعوته « نحو مسرح مصرى » ـ تلك التى روج لها فى مجموعة من المقالات نشرت تحت هذا العنوان . وعلى الطرف الآخر ظهرت عدة محاولات لرصد علاقتها بالتراث المسرحى الغربى ـ القديم والحديث ـ فأشار البعض الى تأثرها بترات الكوميديا ديللارتى أو مسرح العبث أو مسرح بيراندللو أو الملحمية البريختية ـ خاصة فيما يتعلق بفكرة « كسر الايهام » أو « كسر الحائط الرابع » أو « المسرح المسرح » .

ورغم الفائدة التى قد تعود على القارىء من مثل هذه الدراسات ، ورغم الأضواء التى قد تلقيها على النص ، الا أنها لا تساعدنا فى نهاية الأمر على فهم البنية الفنية للمسرحية ـ أى نوعية العلاقات التى تنتظم عناصر العمل ـ الشعبية أو الغربية أو غيرها ـ فى تشكيل فنى دال . ومن هنا كانت هذه المحاولة فى تقديم قراءة تحليلة لمسرحية الفرافير فى ضوء الدراسات السيميولوجية الحديثة فى مجال المسرح . وعلى قلة هذه الدراسات ، ورغم أن المنهج السيميولوجى فى تحليل النصوص والعروض المسرحية (أو النصوص الأدبية أو الظواهر الثقافية) لم يصل بها الى

مرحلة البلورة الكاملة والثبات (١) الا أنه فى صورته التجريبية الحالية يستطيع أن يساهم فى ازالة قدر كبير من الخلط فى مجال النقد المسرحى وأن يضىء لنا آليات خلق الدلالة فى العمل الفنى ·

ولأن المنهج السيميولوجى لم يستقر بعد فعلينا فى البداية أن نقدم تعريفا للمصطلحات التى ستتردد فى ثنايا هذه القراءة وأهمها العلامة ، والعلامة المسرحية بنوعيها الرمزى والميتاتياترى – كذلك أود أن أنبه القارىء أن هذا التحليل السيميولوجى لمسرحية الفرافير يتعرض للنص المنشور فقط (٢) ولن يتناول العرض الذى لم أسعد بشاهدته فى حينه · لذلك أسميت هذا التحليل بقراءة فى نص درامى · ومثل هذه القراءة تختلف الى حد كبير عن تحليل العرض الذى يشتمل عادة على عدد كبير من العلامات المساعدة أو المناهضة للعلامات التى تشكل النص المطبوع (مثل الحركة والملابس والديكور وأسلوب التمثيل والموسيقى ومكان العرض ·· الخ) ·

١ ـ المصطلحات :

١ ـ ١ العلامة : تمخضت السيميولوجيا فى تطورها عن اتجاهين أساسيين فى تعريف العلامة : الأول يركز على الأبنية العلامية المتداخلة والمتشابكة باعتبارها أنظمة مولدة للمعنى فى انفصال عن الواقع الذى ترتبط به ارتباطا تعسفيا ، والثانى يركز على عملية انتاج الدلالة فى علاقتها بالموقع الثقافى والتاريخ والعقائدى ، بل والفسيولوجى للذات المتحدثة · ويمثل الاتجاه الأول (فرديناند دى سوسير) الذى يوصف بأنه أبو السيميولوجيا · لقد عرف (سوسير) العلامة كوحدة من دال ومدلول تتشكل من خلال علاقاتها المتزامنة مع علاقات أخرى مختلفة داخل

---

(١) انظر على سبيل المثال :

Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, London, 1981, p. viii.
Marshall Blonsky, «Introduction : The Agony of Semiotics — Reassessing the Discipline», (in) *On Signs*, ed., Blonsky, Oxford, 1985.
Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980, p. 3.

ويشير ايلام فى دراسته هذه الى استخدامه لعدة مصطلحات ومناهج تختلف من فصل الى فصل وذلك لعدم استقرار وثبات المنهج السيميولوجى ·

(٢) النص الذى سأشير اليه فى هذه الدراسة أو القراءة هو النص الذى نشر مع **المهزلة الأرضية فى سلسلة المسرحية** ـ لعدد ١٠ ـ مارس ١٩٦٦ الصادر عن وزارة الثقافة ـ مسرح الحكيم ·

نظام سيميولوجى محدد (٣) فاللون الأحمر مثلا يصبح علامة دالة حين ينتظم فى نظام علامى معين مثل نظام اشارات المرور من خلال علاقته التتابعية مع اللونين الأصفر والأخضر • ان معنى اللون الأحمر فى هذا النظام العلامى (وهو « قف ») لا يرتبط باللون الأحمر كما نجده فى الطبيعة أو الحياة من حولنا • أى أن اللون الأحمر – كأحد معطيات الوجود – لا يكتسب دلالة محددة الا حين يتم انتظامه فى بناء رمزى معين ، فهو فى نظام علامى آخر مثل « أعلام الدول المختلفة » قد يشير الى بلد بعينه والى الشعور الوطنى المرتبط بها أو الى أيديولوجيتها المميزة ، وفى تشكيل علامى آخر (خوذة – رمح – فرس) قد يشير الى الدم والنار فى اطار الحرب •

أما الاتجاه الثانى فى تعريف العلامة – الذى يرتبط أساسا بنشاط مجموعة تل كل Tel Quel * فى فرنسا – فيركز على البعد الأيديولوجى فى تكوين وتفسير الشفرة العلامية • لقد اهتمت هذه المجموعة بتحليل النصوص الأدبية والأفلام السينمائية انطلاقا من رفضها للنظرة التقليدية للفن باعتباره محاكاة أو انعكاسا شفافا للواقع وايمانا منها بأن الفن هو « عمل » أو « ممارسة » ينتج عنها تحويل الواقع لتقديم صورة معينة له أو تقرير أيديولوجى عنه (٤) •

ولا أود أن أخوض هنا فى تفصيلات كثيرة حول تعريف العلامة اذ قد يتطلب منا هذا التعرض للقراءة كنشاط بنائى يفترض وحدة معنى النص (Monosemy) أو كنشاط تفكيكى يفترض تعدد دلالات النص (Polesemy) وهذا ما يضيق بنا المجال عنه – أن ما أود الوصول اليه من العرض المختصر المبسط السابق هو تأكيد عنصر الاطار المرجعى – أو اطار التفسير – فى تعريف العلامة الى جانب عنصرى الدال والمدلول • ان هذا الاطار الذى يسمى فى نظريات الاتصال أحيانا بالاطار الذى يتم من خلاله معالجات المعلومات (٥) • ويسمى فى النظرية الجمالية

---

(٣) انظر :

سيزا قاسم ، « السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد » **أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة** – اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد – القاهرة – ١٩٨٦ – ص ١٧٠ – ٤٥ •

(٤) انظر : Dicki Hebdige, *Substructure, The Meaning of Style.* London, 1987, p. 118.

(٥) انظر : Carlos Tindemans, «Coherence and Focality : A contribution to the Aanalysability of Theatre Discourse», (in) *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe*, Vol. 10, Amesterdam, Philadelphia, 1984, pp. 127-134.

(★) ومعناها « الشيء كما هو » •

المعروفة باسم جماليات الاستقبال بأفق (horizon of expectations) التوقعات ويسميه بعض علماء الاجتماع مثل جريجورى بيتسون وايرفنج جوفمان باطار الادراك أو المعرفة أو اطار النشاط المعرفى (٦) — أى الاطار الذى يتم فى ضوئه تفسير الشفرة العلامية لتنتج معنى أو مدلولا — يمثل عنصرا هاما فى تعريف العلامة كما سنستخدمه فى هذه الدراسة ٠

ان العناصر التى ستدخل فى تعريفنا للعلامة اذن والتى رصدناها حتى الآن هى الدال (أى الشفرة العلاميه) أو اا (Semiotic code) سواء كان كلمة أو اشارة أو اسلوب حديث أو ملبس ٠٠ الخ ، والمدلول — أى المعنى الذى تنتجه الشفرة العلامية ، والاطار الذى يتم من خلاله ربط الدال بالمدلول أى محيط انتاج الدلالة أو تفسير الشفرة ٠ لكن العـــلامة بهذا التعريف تظل ناقصة اذ تتجاهل عنصر الاحالة الى الواقع المحسوس٠ ان كلمة « خادم » كاشارة لغوية قد تستدعى الى الذهن مفهوما معينـــا فى ضوء اطار فكرى وايديولوجى معين كأن تستدعى مثلا معانى الطاعة والولاء والاخلاص فى اطار تصور هرمى لبناء المجتمع ٠ ولكن ماذا عن علاقة هذه الدلالة بالخادم الواقعى فى هذا المجتمع الهرمى ؟ ان الخادم الزنجى فى الأفلام الأمريكية مثلا اشارة علامية يتم تفسيرها بصورة منتظمة فى اطار فكرى يجمع بين فكرة الطبقية وفكرة التفرقة العنصرية بحيث تتحقق المعادلة بين اللون والدور الاقتصادى فيصـــبح مدلول « الخادم الزنجى » كاشارة هو التبعية الاقتصادية والعنصرية ٠ بل وتمضى هذه الأفلام فى تأكيد شرعية هذا التفسير الأيديولوجى لعلامة « الخادم الزنجى » فتضمن شفرتها الكلية (أى اطار التفسير العام الذى تطرحه) بعدا أخلاقيا يساند ويدعم فكرتى الطبقية والعنصرية ، فتجد الخادم الزنجى فى هذه الأفلام دائما سعيدا راضيا بموقعه فى الحياة ، بل ولا يرضى عنه بديلا ، بـــل وتجده ينتصر لسادته البيض ضد اقرانه من الثائرين على هذا النظــام وتفسر الأفلام موقفه هذا (الذى قد يبدو فى ضوء اطار أيديولوجى مخالف فى صورة الخيانة) فى اطار قيم أخلاقية مطلقة مثل الاخلاص والوفاء والولاء !

علينا اذن فى تعريفنا للعـــلامة ألا نتجاهل ما أســـماه أوجدين وريتشاردز فى كتابهما معنى المعنى (The Meaning of Meaning) بالمشار اليه (Referent) والذى يختلف عن الدلالة أو المعنى أو المفهوم الذى يسميانه (Reference) ان اضـــافة هذا المحـور الهام الى تعريف العـلامة — كما

(٦) انظر : K. Elam, *Op. Cit.*, pp. 87-88.

تذكر د. سيزا قاسم – يربط « العلامة بعالم الواقع الخارجى » ويضعه « فى صلب ماهيتها » (٧) .

العلامة اذن هى – كما يقول رولان بارت – عنصر من عناصر الوجود المحسوسة يكتسب وجوده كعلامة دالة حين يتم انتظامه فى نظام لغة مجتمع ما (بالمعنى الواسع للغة أى جميع الشفرات التى يستخدمها مجتمع ما للتواصل ونقل الرسائل من تقاليد سلوك وملبس ومأكل .. الخ (٨) . وحيث أن اللغة (بمعناها الواسع) السائدة فى مجتمع ما تمثل (باعتبارها بنية فوقية) النظام العقائدى المهيمن – أى تمثل نظاما أيديولوجيا مهيمنا قد يتعرض للمناهضة من قبل نظام أيديولوجى مخالف تتحدد هويته من خلال تكسير النظام المهيمن الذى يحاول انتظامه وشرحه وتفسيره (مثل جماعات الهيبيز التى فرضت لغتها السيميولوجية الخاصة وحاولت اللغة المهيمنة تصويرها فى صورة فورة الشباب التى لن تلبث طويلا (٩) ، لذلك علينا فى تعريفنا للعلامة ألا نقتصر على عنصرى (الدال والمدلول) عند (سوسير) – أو (الرمز والفكرة والمشار اليه) عند أوجدين وريتشاردز ، أو المصورة (الدال) والمفسرة (المدلول) والموضوع (المشار اليه) عند بيرس (١٠) بل أن نطرح تعريفا للعلامة يأخذ فى الاعتبار اطار التفسير على النحو التالى :

---

(٧) انظر : سيزا قاسم – المرجع السابق ذكره – ص ٢٣ .

(٨) انظر : Roland Barthes, *Mythologies*, trans. by A. Lavers, London, 1973, p. 109.

(٩) انظر : Hebdige, Op. Cit., p. 47:

يصف هبديج السياسة التى تتبعها وسائل الاعلام (والتى تمثل الأيديولوجية المهيمنة) لاحتواء حركات الاحتجاج الثقافى الشبابية وتتلخص هذه السياسات فى :

(أ) التهوين من شأنها – بل والسخرية منها .

(ب) تزييف طبيعتها وردها الى « هيش الشباب » .

(ج) تطبيعها وشرحها ومنطقتها فى اطار الأيديولوجية السائدة .

(١٠) رغم محاولات (امبرتو ايكو) وغيره لتعديل وتنقيح وتطوير وتفصيل تعريف (بيرس) للعلامات وتقسيمه لها الى علامات أيقونية وعرفية واشارية الا أن تعريفه لا يزال أكثر التعريفات شيوعا فى مجال الدراسات السيميولوجية المسرحية جنبا الى جنب مع مثلث أوجدين وريتشاردز .

انظر :

سيزا قاسم : المرجع السابق . ص – ٢٣ ، ٢٦ .

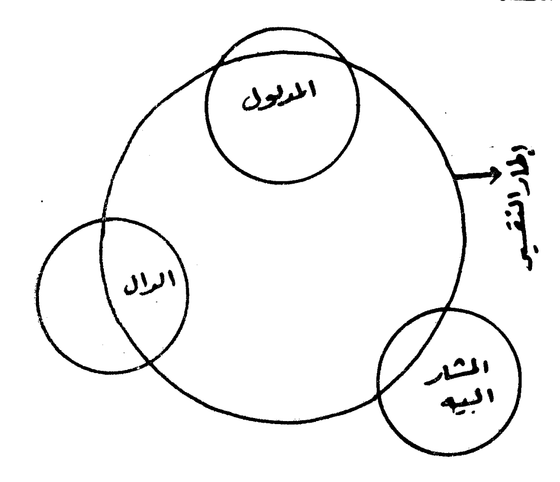
وأيضا :

Umberto Eco, «Producing Signs», *On Signs*, *Op. Cit.*, pp. 176-183.

وأيضا :

Wald Godzich, "The Semiotics of Semiotics», *Ibid.*, pp. 421-248.

العـــلامة :



ونلحظ فى التشكيل التوضـــيحى السابق أنتظام الدال والمدلول بصورة واضحة فى اطار التفسير (مع وجود فائض) بينما يقع المشار اليه بصورة واضحة نسبيا خارج اطار التفسير باعتباره عنصرا قد ينتظم فى التفسير وقد يناهضه (كما طرحت من قبل فى مثال الأفلام الأمريكية) ٠

١ ـ ٢ : العلامة المسرحية :

تنطلق معظم الدراسات السيميولوجية فى مجال المسرح من مقولة (پيرى فيلتروسكى) بأن كل شىء فى العرض المسرحى يشكل عـــلامة دالة (١١) ٠ تلك المقولة التى تتصل بمقولة (بيتر بوجاتيريف) الشهيرة بأن المسرح يحول كل ما يحتويه من أشياء وأجساد ويضفى عليهـا طاقة دلالية خاصة (١٢) ٠

وانطلاقا من هاتين المقولتين ، ومن تعريفنا السابق للعلامة بمحاورها الأربعة (الدال والمدلول والمشار اليه واطار التفسير) يمكننا تعريف العلامة

(١١) انظر : K. Elam, *Op. Cit.*, p. 7.
(١٢) انظر : Ibid.

المسرحية باعتبارها تشكيلا اشاريا مصطنعا يكتسب دلالته من خلال انتظامه فى تشكيل علامى شامل (Semiotic configuration) هو العمل الفنى نفسه الذى يمثل فى قول (موكاروفسكى) « عــلامة كلية » (Marco-sign) يمل فيها تشكيل العمل نفسه « الدال » بينما تشكل استجابة الجماهير الجماعية له « المدلول » (١٣) . يمكننا اذن القول مع (كير ايلام) بأن النص المسرحى (المطبوع أو الذى ترجم الى عرض) هو شفرة كلية تتحــول الى علامة دالة فى مرحلة الاستقبال التى تشتمل على عمليات الادراك والفهم والاستمتاع الجمالى · ويحتوى النص المسرحى كشفرة كلية على مجموعة من الشفرات التحتية (sub-codes) التى تنقسم الى : ـ

١ ـ شفرات مسرحية تتعلق بطبيعة العرض المسرحى نفسه (مثـل رفع الستار والدقات التقليدية الثلاثة التى تسبق ذلك ومثــل المبالغات الحركية وطبيعة الالقاء والمكياج وتقاليد الاستقبال المسرحى من صـــمت أو تصفيق ·· الخ) ·

٢ ـ شفرات درامية تتعلق بالتقاليد الدرامية المعروفة (مثل توقع اتساق الدوافع والأفعال أو توقع أن تنتهى الكوميديا بزواج ، أو تقبـل المونولوج أو الخطبة الطويلة قبل الموت أو ما يسمى بالتحول الأرسطى)·

٣ ـ والى جانب هذه الشفرات التحتيـــة هناك شفرات ثقـافية (cultural Codes) تتعلق بالأفكار السائدة عن الدين والأخلاق والتنظيم الاجتماعى والأعراف وقواعد الحديث والسلوك عموما وغيرها (١٤) ·

وتمر هذه الشفرات الأساسية فى تشكيلها للشفرة الكلية (التى هى العمل فى مجموعه) بعملية جدلية مركبة تشتمل على :

(أ) مراعاة الشفرة المألوفة ·

(ب) تكسير الشفرة المألوفة أو معارضتها ·

(ج) خلق شفرات جديدة (١٥) ·

وفى النص أو العرض المسرحى التقليدى يكـون الهم التشـــكيلى الأساس هو ربط الشفرات بعضها بالبعض بصورة غير محسوسة بحيث

---

(١٣) انظر : *Ibid.*

(١٤) *Ibid.*, pp. 57-62.

يرصد ايلام هذه الشفرات المختلفة ويقسمها فى جدول طويل يضيق بنا المجال هنا عن ترجمته ·

(١٥) انظر : *Ibid.*, p. 55.

يبدو هذا الارتباط منطقيا وطبيعيا • أما فى الميتا مسرح فيهدف التشكيل الى توجيه الانتباه الى عملية ربط الشفرات هذه بعضها بالبعض لتوعية المتفرج بطبيعة عملية الاتصال وآلياتها وعملية الارســـال والتلقى – أى بعملية انتاج الدلالة ذاتها • ولنضرب مثالا من مسرحية من نوع المسرح الممسرح (الميتاثيتر أو الميتامسرح) يعود تاريخها الى العصر الاليزابيثى وهى مسرحية **فارس يد الهاون** The Knight of the Burning Pestle للمؤلف (فرانسيس بومونت) • ان المسرحية تبدأ بتعرية الشفرة المسرحية حين يهب أحد المتفرجين فى الصالة ليعترض على موضوع المسرحية المزمع عرضها والتى يذكر فى افتتاحية المسرحية (The Prologue) وهو بهذا يخرق قواعد السلوك المألوفة فى المسرح • ثم يقوم هذا المواطن بتعرية الشفرة الثقافية حين يذكر أن كل المسرحيات التى تقدمها هـــذه الفرقة تنتصر لطبقة معينة وتسخر من طبقة أخرى – ويستمر المواطن وزوجته فى تكسير الشفرات طوال المسرحية بما فيها الشفرات الدرامية اذ نجدهمـا فى أحيان كثيرة يتدخلان فى مسار العرض باقتراحات لا تتفق مع الشفرة الدرامية المتعارف عليها • ففى مشهد قرب نهاية المسرحية يقترح المواطن أن يموت الفارس حتى ينتهى دوره ولكن الممثلين يعترضون لأن هذا الموت لا يتفق مع الشفرة الدرامية المألوفة اذ ليس هناك فى الحبكة ما يبرر موت الفارس كذلك لا تسمح تقاليد الكوميديا بأن تنتهى المسرحية بالموت • لكن المواطن يرفض الخضوع لتقاليد الكوميديا أو منطق الحبكة ويصر على مشهد الموت (١٦) •

ولكن قبل أن نتوغل فى الحديث عن المتاثييتر علينا أن نستكمل تعريف مصطلحاتنا • ان العلامة المسرحية كما عرفناها أعلاه تنقسم الى نوعين : علامة مسرحية رمزية وعلامة مسرحية ميتاتياترية أو ممسرحة •

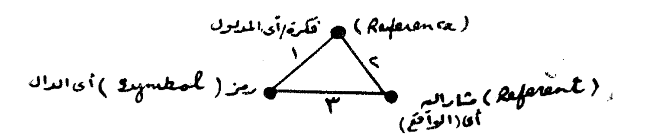
١ـ٣ : العلامة المسرحية الرمزية :

وكلمة « الرمزية » كما أستخدمها فى هذا السياق لا تشير بالتحديد الى المسرح الرمزى كما نعرفه عند (ميترلنك) أو (ييتس) مثلا ، بل تتخطى هذه الاشارة الى معنى أعم ينـدرج تحتـــه المسرح الرمـــزى والواقـعى أيضـا اننى استخـــدم كلمـــة الرمزيـة أو النظـام الرمزى (Symbolic Order) بنفس المعنى الذى اســـتخدمه (ديك هبـــديج)

---

(١٦) انظر ترجمة كاتبة هذه الدراسة للمسرحية فى كتابها **كوميديتان من عصر شكسبير** ـ تحت الطبع ـ الهيئة العامة للكتاب •

وهو : الوحدة الظاهرية التشكيلية التى تنتظم عددا من وحدات الخطـاب الادبى فى توجه فكرى أيديولوجى معين (١٧) • ووفق هذا التعبير لكلمة « الرمزية » نجد أن المسرح الواقعى الذى يبدو وكأنه يحيـــل الى الواقع (المشار اليه) دون تدخل أيديولوجى – أى دون تضمين لفكرة مهيمنة أو اطار تفسير عام فى الشفرة الدرامية /المسرحية – والمسرح الرمزى الذى يبدو وكأنه يحيل الى ما فوق الواقع (الى حقائق طبيعية أو ميتافيزيقية) هما فى حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة هى التنظيم الأيديولوجى الرمزى لعناصر الواقع • ان الاختلاف الوحيد بين المسرح الرمزى والمسرح الواقعى (وفق التقسيم المألوف فى تاريخ المسرح) يكمن فى تركيز المسرح الواقعى على عنصر المشار اليـــه وتركيز المسرح الرمزى على عنصر الدلالة • فاذا اعتبرنا العلامة المسرحية – اهتداء بمثلث أو جـــدين وريتشاردز (١٨) المبسط هى تشكيل من رمز وفكرة ومشار اليه •



نجد أن المسرح الواقعى يركز على الضلع رقم (٣) بينما يركز المسرح الرمزى على الضلع رقم (١) ويتساوى الاثنان فى تركيزهما على الضـلع رقم (٢) ففى المسرح الواقعى يهدف « المشار اليه » الى ابتـــلاع الرمز (أى التشكيل الفنى) والفكرة (أى التوجه العقائدى) حتى يبدو للمتفرج وكأن الواقع قد انتقل دون تدخل من أى نوع الى خشبة المسرح • أما فى المسرح الرمزى فتهدف الفكرة الى ابتلاع الرمز والمشار اليه حتى تبدو الفكرة وكأنها حقيقة طبيعية أو ميتافيزيقية فوق الواقع والزمن – أى حقيقة مطلقة •

وتختلف العلامة الميتاتياترية (أى المسرحية المسرحة) عن العلامة المسرحية الرمزية التى تنتظم المسرح الواقعى والرمزى معا (كمـا فصلنا أعلاه) اختلافا جذريا : فهى من ناحيـــة تلغى تماما « المشار اليه » – أى

---

(١٧) انظر : D. Hebdige, *Op. Cit.*, p. 119.

(١٨) انظر : Oile Hildebrand, «The Theatrical Theatre», *Semiotics of Drama and Theatre*, Op. Cit., p. 236.

الاحالة الواقعية ، ويؤدى الغاء البعد الواقعي الى انتفاء الجدل بين الرمز والواقع ذلك الجدل الذى يؤدى فى المسرح الرمزى الى توليد التفسير الميتافيزيقى للفكرة – أى تقديم المدلول باعتباره حقيقة ميتافيزيقية • ان العلامة الميتاتياترية الصرفة (فى ضوء مثلث ريتشاردز وأوجدين) تسعى الى ابتلاع الفكرة والمشار اليه فى الرمز لتأكيد طبيعة الرمز كتشكيل مسرحى مصطنع (١٩) •

١ – ٤ : العلامة المسرحية الميتامسرحية (الميتاتياترية)

العلامة الميتامسرحية هى تشكيل مسرحى (سمعى وبصرى ، لغوى وحركى) يحيل المتفرج الى واقع اللعبة المسرحية لا الى تصور خاص عن طبيعة الواقع الحياتى للمتفرج أو الى أية تصورات ميتافيزيقية •

ورغم أن تعبير المسرح الممسرح أو « الميتاثييتر » (أو الميتاتياتر وفقا للنطق الفرنسى) هو تعبير حديث نسبيا – اذ لم يظهر حتى ستينات هذا القرن (٢٠) الا أن المسرحية الممسرحة قد ظهرت منذ بداية تاريخ المسرح فى المسرحيات الساتورية الساخرة التى كانت تعقب العروض التراجيدية فى المسرح اليونانى وازدهرت فى العصر الايزابيثى الذى لا تكاد تخلو واحدة من مسرحياته الكوميدية – بل والتراجيدية أحيانا (أنظر هاملت وحديثه عن التمثيل) – من عناصر أو علامات ميتاتياترية (٢١) •

وكما ازدهرت الميتاتياترية فى عصر النهضة فى المسرح الاليزابيثى – أى فى فترة تحول حضارى وثقافى وعقيدى خطير اتسم بالتمرد على الأنماط والابنية والاطر الموروثة بجميع أنواعها ، ازدهرت الميتاتياترية مرة أخرى فى القرن العشرين (أى فى فترة تحول حضارى وثقافى وعقيدى أخرى) • اننا نجد الكاتب والمخرج المسرحى الروسى (افرينوف) يعلن فى بداية القرن ثورته على التقاليد المسرحية الواقعية والطبيعية والكلاسيكية (التى أرست ودعمت مفهوم الايهام المسرحى) ويقول : « ان المسرح ليس معبدا (كما تدعو المدرسة الرمزية) أو مدرسة أو مرآة (كما يقول الطبيعيون) أو منبرا أو قاعة درس • ان المسرح هو مسرح

---

(١٩) انظر : Ibid., pp. 256-251.

(٢٠) انظر : د• هانى مطاوع – « الميتاتياتر » – مجلة الفن المعاصر – العدد الثانى – ١٩٨٧ •

(٢١) انظر لكاتبة الدراسة « بيراندللو المسرح الاليزابيثى » كوميديتان من عصر شكسبير – تحت الطبع – الهيئة العامة للكتاب •

فقط ٠٠ لا غير » (٢٢) وقد ضمن افرينوف آراءه فى كتابين نظريين هما « المسرح كمسرح » ، « والمسرح لذاته » (١٩١٥) ٠

ان ظاهرة التمرد على التقاليد المسرحية الموروثة من القرنين الثامن والتاسع عشر (من الكلاسيكية الجديدة ثم الطبيعية والواقعية) تمثل جانبا من التمرد الفكرى العام فى فن القرن العشرين على النزعة المحافظة (فى الفن والفكر) التى تحاول أن تتقنع بقناع الطبيعية وان تصور الأنظمة التاريخية العارضة باعتبارها أنظمة ثابتة مطلقة وأن تترجم الواقع الى صورة مفتعلة مقنعة تطرح نفسها وكأنها الصورة الوحيدة الممكنة لأنها صورة تحكمها قوانين النظام الطبيعى ـ ان الميتامسرح يشترك مع « الميتارواية » و « الميتانقد » فى اعترافه الصريح بأن الخطاب المسرحى هو خطاب مصطنع وليس طبيعيا ، وتنبه المتفرج الى آليات هذا الخطاب بدلا من أن تخفى هذه الآليات خلف قناع من الطبيعية لتخدم هدفا ايديولوجيا محددا من خلال الشفرة المسرحية المتقنعة ٠ ان « الميتامسرح » أى « الميتاثييتر » يمثل تطبيقا مبكرا فى مجال المسرح لأفكار الموجة الثانية من العلاميين الذين رفضوا النظريات التقليدية للفن باعتباره محاكاة أو انعكاسا شفافا للواقع وقالوا بأن الفن هو نشاط يحول الواقع الى تصور أيديولوجى عن الواقع ٠

ان أسلوب الطرح المسرحى هو فى حقيقة الأمر رسالة موجهة مقصودة ـ أى شفرة تشير فى ثناياها الى اطار تفسيرها (٢٣) ٠ فاذا كانت النظرة الكلاسيكية تحاول أن تصور الأسلوب باعتباره مجموعة من القوانين المطلقة التى تمثل الصواب لتخفى توجهها الأيديولوجى نحو الثبات واستقرار الأوضاع فان « الميتامسرح » (الميتاثييتر) يسعى الى فضح هذا التصور بتفكيك العملية المسرحية وفضح حقيقتها للمتفرج باعتبارها « اسطورة » بالمعنى الذى يستخدمه رولان بارت ـ أى مجموعة من العناصر الواقعية ثم انتظامها فى لغة مجتمع معين فاكتسبت معانى لا تتصل بها بصورة طبيعية بل تخدم أغراضا أخرى تتصل بأيديولوجية هذا المجتمع ٠

ان الميتامسرح يعنى أساسا بعملية تكوين الدلالة وآليات تشكيل الرسالة لذلك نجد أن ما يسميه (بيتسون) (Meta-communication) ـ أو « الميتا ـ اتصال » (أى الاتصال الذى يتخذ موضوعه الاتصال نفسه) ـ ويظهر فى المسرح فى صورة التعليقات أو الحيل أو التشكيلات

(٢٢) انظر : O. Hildebrand, *Op. Cit.*, p. 251.

(٢٣) انظر : D. Hebdige, op. cit., *p. 100.*

التى توجه المتفرج أو القارىء صراحة الى الاطار الذى يجب أن يفسر فيه ما يحدث أمامه ـ تكثر فى « الميتا ـ مسرح » وتتجلى بصورة واضحة (فى حالة الكورس البرختى مثلا) أو بصورة مستترة (فى حالة الموسيقى فى المسرح البرختى مثلا التى تهدف دائما الى معارضة الحالة الشعورية السائدة وتكسيرها) ٠

وقبل أن نترك موضوع « الميتامسرح » وننصرف الى تحليل مسرحية الفرافير علينا أن نزيل نوعا من الخلط الذى يوجد فى أذهان البعض بين « الميتامسرح » أو « المسرح لذاته » ـ كما أسماه (افرينوف) وما يسمى بنظرية الفن للفن بظلالها الأيديولوجية الواضحة ٠ ان افرينوف حين يؤكد طبيعة اللعبة المسرحية كلعبة لا يقصد أن يفصل الفن عن الحياة بل يهدف الى تحطيم الفكرة الكهنوتية الكلاسيكية عن الفن وأن يحوله الى ممارسة أو « براكسيس » (ونعنى بكلمة براكسيس النشاط المادى الانتاجى والاستهلاكى للانسان وعلاقاته بالبشر الآخرين) ٠ ان افرينوف يؤمن بأن الانسان يولد بغريزة مسرحية فى قوة الغريزة الجنسية أو غريزة البقاء وعليه أن يطلق هذه الغريزة فى ممارسة حياتية واقعية **(lebenspraxis)** دون تقنع اذ من شأن هذه الممارسة أن تثرى الوعى وأن تطرح بصورة تجريبية تصورا لواقع بديل للواقع الاجتماعى عن طريق ممارسة تقمص الأدوار بصورة واعية فى لعبة خلاقة يستمتع بها الجميع ٠ ان المسرح حين يعترف بحقيقته كمسرح يتحول الى نشاط معرفى نتعرف على أنفسنا وعالمنا من خلاله كما يحدث فى لعب الأطفال الذى أثبتت الدراسات النفسية ضرورته الحيوية كنشاط معرفى ٠

٢ ـ الفرافير :

٢ ـ ١ : تمهيد :

اذا نظرنا الى مسرحية **الفرافير** باعتبارها علامة كلية (marco-sign) تتشكل من علامات مصغرة تعكس بنيتها (micro-signs) نستطيع أن نميز ثلاثة مناطق علامية متقاطعة ومتداخلة أو ثلاثة مجموعات من العلامات :

١ ـ علامات ميتا مسرحية وتضم : الممثل كممثل ـ الممثل كمؤلف ـ الممثل كمتفرج ـ الراقصة ـ خشبة المسرح ـ عامل الستارة ملابس الفرفور التى تشبه ملابس المهرج أو « الهارليكوين » فى الكوميديا ديللارتى أو السيرك الشعبى (وكلها علامات أيقونية ـ أى تحمل معناها فى مظهرها) وأيضا الشخصية المسرحية المعروفة فى مسرح العصور

الوسطى وهى شخصية « افرى مان » أو « كل انسان » (وتظهر فى المسرحية بصورة اشارية عرفية) ٠

٢ ـ علامات رمزية تحيل الى البراكسيس البرجوازى وتشمل علاقات العمل والزواج ٠

٣ ـ علامات رمزية / رمزية : تحيل الى ما فوق الواقع وتضم قوانين الطبيعة (الذرة ، الموت) وفكرة الله باعتباره مؤلف النص الكونى التى تستدعيها المسرحية من خلال المؤلف باعتباره مؤلف النص المسرحى ٠

وترتبط هذه المناطق أو المجموعات العلامية بعضها بالبعض عن طريق فكرة محورية هى فكرة التمرد على النظام التى تتجسد فى علامة ميتاتياترية (أو ميتامسرحية) هى تمرد الممثل على دوره ٠ ويتم طرح فكرة التمرد على ثلاثة محاور أساسية تتقاطع وتتداخل وينتظم كل محور منها مجموعة من العلامات المذكورة أعلاه :

١ ـ التمرد على النظام المسرحى السائد (وينتظم هذا المحور العلامات الميتامسرحية) ٠

٢ ـ التمرد على النظام الاقتصادى السائد (وينتظم العلامات التى تحيل الى البراكسيس البرجوازى) ٠

٣ ـ التمرد على النظام الميتافيزيقى الموروث (وينتظم العلامات الرمزية التى تحيل الى القانون الطبيعى وفكرة الألوهية الرشيدة ٠

وتتمخض الفكرة المحورية وهى التمرد على الدور المرسوم والبحث عن دور بديل عن مبدأ التشكيل الأساسى الذى يحكم بنية المسرحية وهو مبدأ التحول ـ أى تحول الشفرة العلامية داخل الاطار المسرحى (code-transformation) من محور الى آخر بحيث يؤدى هذا التحول الى اقامة علاقات استعارية بين المناطق العلامية الثلاثة فتصبح اللعبة المسرحية (المنطقة العلامية الميتامسرحية) استعارة للعبة التاريخية والقدرية فى آن واحد ولأى نظام مهيمن لا فرار منه بصورة عامة ، ويغدو تمرد الفرفور على دوره فى اللعبة المسرحية على المحور الميتامسرحى تمردا على النظام الاقتصادى على المحور الواقعى / التاريخى ، وتمردا على النظام الكونى على المستوى الرمزى ٠

ان روح التمرد على النظم السائدة تفجر الصراع الأساسى على المحاور العلامية الثلاثة وتمثل قوة الدفع فى تشكيل الحـــدث الدرامى والمسرحى (ونعنى بالحدث هنا مراحل تطور الصراع على مستوى القصة أو الحبكة) (٢٤) • واذا كانت فكرة التمرد على الدور المسرحى هى فكرة ميتامسرحية اذ تؤكد طبيعة اللعبة المسرحية كلعبة الا أن فكرة البحث عن الدور المثالى للانسان هى فكرة تنتمى الى مسرح العصور الوسطى الرمزى الدينى بدرجة اولى •

لكن الفرفور المتمرد (الحامل العلامى الرمزى والميتامسرحى للفكرة الأساسية والقوة الدرامية المحركة فى المسرحية وهى التمرد على النظام والبحث عن بديل) هذا الفرفور الذى يمثل فى آن واحد الممثل المسرحى والأراجوز التقليدى « وافرى مان » المسرحى (على محور الميتامسرح) والخادم المقهور الأبدى (على محور التاريخ الاقتصادى) والانسان عموما (على المحور الرمزى) ـ هذا الفرفور يفشل فى الخروج من « الرواية » أو ترك خشبة المسرح التى تتحول من شفرة ميتامسرحية الى شفرة رمزية ـ أى تتحول من خشبة مسرح واقعية الى مسرح العالم • وتؤكد الصورة المسرحية النهائية بدورها تعنت وقوة النظم الاقتصاديـة التى تدعمهـا التقاليد الفنية والنظم العقيدية • وقد حدت هذه الصـورة الأخيرة فى المسرحية البعض الى وصف الفرافير بالتشاؤم والانهزامية واليـأس من التغيير بل والعبثية • ونسى هؤلاء أن يوسف ادريس يسخر فى ثنايـا مسرحيته من مسرح العبث (انظر المسرحية ص ٢٣٥) • كذلك يتجاهل هؤلاء حقيقة هامة وهى أن هذه الصورة المسرحية الرمزية (الدوران الأبدى) ليست هى العلامة المسرحية النهائية اذ سرعان ما تتدخل علامة مسرحية أخرى (هى الجمهور وتصفيقه وتحية الممثلين) لتضع حدا لهذا الدوران العبثى ويؤدى تقاطع العـلامتين الى تبـديد ما أسـماه البعض بالانهزامية وتأكيد فاعلية الناس فى كسر الدوائر المغلقة •

٢ ـ ٢ : التفصيل :

وصف (فيلتروسكى) الممثل المسرحى بأنه أهم عنصر فى العرض المسرحى ، بأنه القوة الموحدة والمحركة لمجموعة كاملة من العلامات (٢٥) •

---

(٢٤) يفرق كير ايلام بين القصة والحبكة فيعرف القصة بأنها التسلسل الزمنى الواقعى لأحداث المسرحية الذى نستخلصه منها بعيدا عن التوزيع الزمنى فى تشكيل العرض بينما تمثل الحبكة التشكيل المسرحى للأحداث بعيدا عن تسلسلها الزمنى الواقعى • انظر :
K. Elam, *Op. cit.*, pp. 119-120.

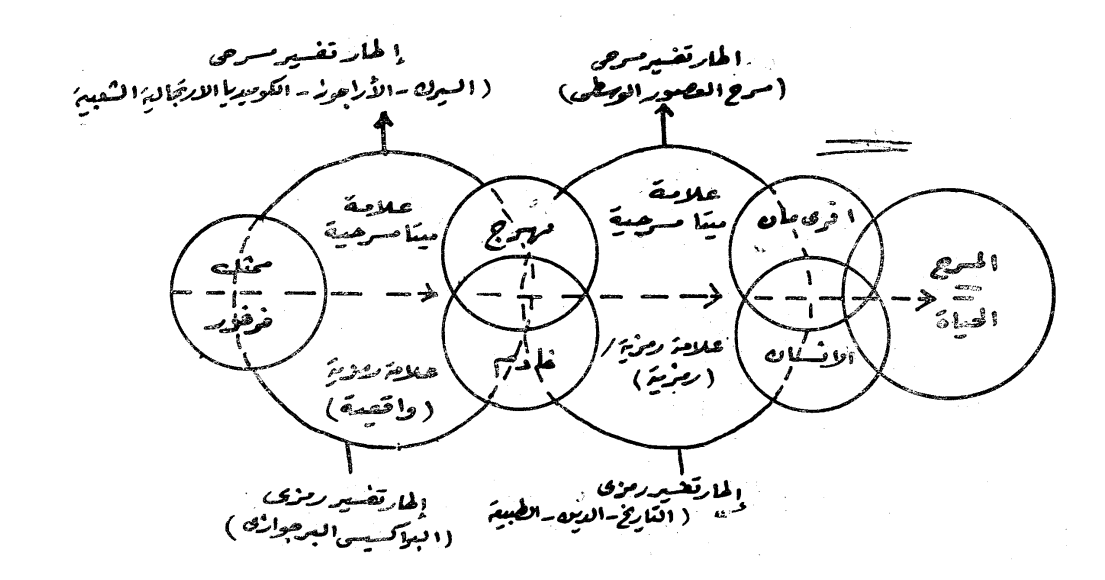
(٢٥) انظر : *Ibid.*, p. 9.

واذا كان هذا القول يصدق على كل ممثل فانه يصدق بصورة خاصة على فرفور يوسف ادريس • ان الفرفور هو العلامة المهيمنة فى المسرحية من ناحية العنوان ومن ناحية المساحة المسرحية ، وهو العلامة المحركة لأنه يجسد فكرة التمرد التى تفجر الصراع الدرامى • وهو العلامة المشكلة والمحولة – أى التى تحدد طبيعة التشكيل العلامى الذى ينتظمها مع العلامات الأخرى وتحول الشفرة العلامية العامة من محور الى آخر •

واذا اعتبرنا الفرفور اذن هو العلامة المحورية فيمكننا رصد بنية المسرحية العلامية عن طريق تتبع نمط تطوره وتحوله السيميولوجى ثم مقارنته بوحدات علامية أخرى (وحدات حوارية أو شخصيات مسرحية أخرى أساسية وفرعية) لرصد أنماط التحول العلامى أو الشفرى المتكررة لنتأكد من صحة الفرضية التى طرحناها فى التمهيد والخاصة ببناء المسرحية

ان الفرفور كعلامة مسرحية يمر بمراحل تحول على النحو الذى يمثله الشكل التالى :

فهو يعتلى خشبة المسرح فى البداية مرتديا ملابس تحيلنا الى اطار تفسير مسرحى صرف فملابسه كما يصفها يوسف أدريس تستدعى الى الذهن الأراجوز ومهرج السيرك والخادم الذكى الخبيث خفيف الظل سليط اللسان فى الكوميديا الارتجالية الايطالية المعروفة بالكوميديا ديللارتى • وسرعان ما يتأكد انطباع المتفرج عنه حين يبدأ فى الحديث فهو يتحدث تماما مثل الخادم سليط اللسان فى الكوميديا الارتجالية ويستخدم أنماط الفكاهة الشائعة فى الكوميديا الشعبية مثل « القافية » « والردح » والتشبيهات الغريبة (كأن يشبه المؤلف مثلا باريال التلفزيون) ، ثم يؤكد هويته تماما كالخادم الهزلى فى الكوميديا الارتجالية الشعبية حين يقوم بضرب سيده علقة ساخنة • ويستدعى يوسف ادريس أيضا من البداية مسرح الدمى والأراجوز الى ذهن المتفرج حين ينتقى المؤلف متفرجا من بين الجمهور ليقوم بدور السيد ثم يجعل الفرفور « ينظر اليه باشمئناط ويدور حوله ويرفع جاكتته ويدق على صدره بأصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحا من الخشب • فيرن صدر الرجل وكأنه من الخشب » ثم يجعله فى نفس الفاصل الهزلى •• الشبه صامت يضرب الرجل « على جانبه الأيمن فينثنى الرجل الى اليسار ، فيضربه فرفور على الجانب الآخر فينثنى الرجل الى الناحية اليمنى •• وضربه من أمام ومن خلف وعلى كل جانب والرجل يتثنى كاللولب » (ص ١٤١) كذلك يؤكد يوسف ادريس البعد الميتامسرحى للمسرحية منذ البداية عن طريق الاشارة الواضحة الى شخصيات فنية معروفة للجمهور مثل الاشارة الصريحة الى حسين رياض (ص ١٤٢) أو الاشارة الضمنية الى يوسف


إطار تفسير مسرحي
(السيرك - الأراجوز - الكوميديا الارتجالية الشعبية)
إطار تفسير مسرحي
(مسرح العصور الوسطى)
ممثل
فرفور
علامة
ميتامسرحية
مهرج
علامة
ميتامسرحية
إفري مان
المسرح
=
الحياة
الإنسان
(واقعية)
علامة رمزية /
(رمزية)
إطار تفسير رمزي
(البراكسيس البرجوازي)
إطار تفسير رمزي
(التاريخ - الدين - الطبيعة)

وهبى الذى اشتهر بمقولة « شرف البنت زى عود الكبريت » حين يقول فرفور : (حاكم شرف المؤلف زى كبريت اليومين دول تشطه عشر مرات والآخر ميولعش » (ص ١٤٣) ويلحظ القارىء أن مصدر الفكاهة فى تعليق الفرفور هذا هو مزج الصيغة الميتامسرحية (التى تحيل الى مقولة يوسف وهبى الشهيرة) والصيغة الرمزية الواقعية (التى تحيل المتفرج الى الواقع ممثلا فى الكبريت الذى لا يشتعل والذى يشير الى الانتاج الردىء من ناحية وتمرد الفتاة الشرقية من ناحية أخرى) .

وبعد أن يؤكد يوسف ادريس طبيعة الفرفور كعلامة ميتامسرحية يبدأ فى تحويلها الى علامة رمزية واقعية - أى الى خادم فى اطار البراكسيس البرجوازى من خلال العمل والزواج - دون أن يفقدها بعدها الميتامسرحى ، ويكسبها فى نفس الوقت بعدا رمزيا (يحيل الى ما فوق الطبيعة) عن طريق مهنة التربى أو الحانوتى التى يختارها السيد . ان الفرفور حين يرفع الفأس ليعمل وليحفر القبور (ص ١٦١) يحقق فى فعل مسرحى امتزاج العلامة الواقعية بالعلامة الميتافيزيقية . ويستمر تداخل المناطق العلامية الثلاثة فى الفرفور والعلامات المحيطة به حتى نهاية الفصل الأول مع غلبة العلامات الميتامسرحية والواقعية (خاصة فى الجزء الطويل الخاص باختيار الزوجات) (ص ١٦٦ - ١٧٨) .

وفى الجزء الثانى يبدأ يوسف ادريس فى تحويل الفرفور (المهرج - الخادم) الى علامة مسرحية رمزية مدلولها الانسان فى كل زمان ومكان - لكن هذا التحول يستدعى بدوره نمطا مسرحيا مألوفا هو « افرى مان » يؤكد البعد الميتامسرحى للفرفور كعلامة . ففى بداية هذا الجزء يدخل الفرفور « يدفع عربة يد عليها نماذج سريالية تمثل أوروبا وأمريكا أجزاء من مدافع وطائرات ومشانق » (ص ١٩١) وكأنه يدفع تاريخ البشرية أمامه ويطرح مكانا مسرحيا جديدا خارج التاريخ . ويؤكد هذا المعنى جملة السيد : السيد : « ايه ده ياوله يا فرفور . ألف سنة قاعد أدور عليك .

دول مش ألف ده ييجى خمستلاف سنة » .

لكن الفرفور يرفض أن يتحول تماما الى علامة رمزية للانسان ويؤكد بعده الميتامسرحى حين يجيب :

« الفرفور : ده لسه فيه داء الكدب الراجل ده . داحنا مابقلناش خمس دقائق سايبين بعض قدامكم « (ص ١٩٢) .

وحين يبدأ الفرفور كعلامة مسرحية (لها بعدها الميتامسرحى الثابت) فى التحول من علامة واقعية (خادم) - تحيل الى أنماط البراكسيس

البرجوازية – الى علامة رمزية تشير الى الانسان فى كل زمان ومكان – أى الانسان بعيدا عن التاريخ ، يتطور الحدث المسرحى بصورة طبيعية (وفقا للتحول العلامى) من فكرة « التمرد على الدور » التى هيمنت على الجزء الأول (وكانت منشأ الصراع الدرامى) الى فكرة « البحث عن دور جديد » وهى القوة المحركة للأحداث فى الجزء الثانى · وتنتهى فكرة البحث بمحاولة الانتحار التى تؤذن بتحول علامى جديد يتحول فيه مكان الحدث المسرحى الى مسرح الكون وتتحقق الاستعارة الأساسية للمسرحية ·

ان الفرفور يمثل نسق التحول العلامى الكامل فى المسرحية · لكن هذا النسق يتحقق بدرجة ما فى جميع الأدوار · فالمرأة التى تصبح زوجة فرفور تطرح فى البداية فى صورة الكليشيه الكوميدى – أى فى صورة علامة ميتامسرحية (رجل فى زى امرأة – الزوجة المتسلطة المسترجلة – مشهد التحطيب الفكاهى – مشاهد الردح مع صاحبة الدور والمتفرجة) ثم تتحول الى رمز للحياة – أى كل الزوجات المنجبات وأم « الهكسوس » ، « واسبارتاكوس واخواته »،و « كافور الاخشيدى ، عنتر ابن شداد ، أبو زيد » (ص ١٩٥) ، ثم تتحول الى الزوجة التقليدية فى النظام الطبقى التى تبحث عن الأمن الاقتصادى بأى ثمن · ويؤكد يوسف ادريس تحولها العلامى هذا عن طريق مجموعة من الكليشيهات التى تستدعى بقوة هذا النمط الواقعى (« هى العين تعلا على الحاجب » ، « فيه الناس الدهب وفيه النحاس ، وفيه ناس صفيح نصهم صدأ » ، « اللى تعرفه أحسن من اللى ما تعرفوش » ، « فرفور حى ولا ألف سيد ميت من الجوع » ، « أهو كله شغل بناكل منه عيش » ، « ليهم الدنيا يا فرفور · واحنا لينا الآخرة » ، « ان الله مع الصابرين » ، « اذا كان عندك للكلب حاجه » ··· الخ) (ص ٢٠٧ – ٢١٠) ·

وتعكس زوجة السيد نفس نمط التحول العلامى فهى فى آن واحد متفرجة تلعب دورا (علامة ميتامسرحية) وأم كل سادة التاريخ (علامة رمزية) وهى مثال نمطى للزوجة البرجوازية المثقفة التى تستخدم خادمة وممرضة ودادة وفام دى شامبر (٢٠٦) وتتشدق بنظريات الاخاء والمساواة · ويتكرر نفس نمط المزج والتحول فى شخصية المؤلف الذى يبدأ كممثل يقوم بدور المؤلف – أو النجم كرم مطاوع وهو مخرج المسرحية (عام ١٩٦٤) يقوم بدور المؤلف (أى علامة ميتامسرحية) ثم يتحول الى مؤلف واقعى يجرى وراء المسلسل والنقاد والمجد فى نظام البراكسيس البرجوازى ، ثم يتحول الى علامة رمزية تحيل الى القدر فى أول الأمر ثم الى قوانين الطبيعة التعسفية فى النهاية · كذلك يتحول السيد من ممثل يقوم بدور متفرج ثم من متفرج يقوم بدور السيد الذى يستدعى السيد الفكاهى فى الكوميديا ديللارتى (وكل هذه تحولات داخل نطاق

العلامة الميتامسرحية) ثم يصبح رمزا للسيد فى نظـــام البراكسيس البرجوازى ، ثم يصبح رمزا للطبقة السائدة على مر التاريخ ٠

وداخل هذه التحولات الشفرية الأساسية التى تحكم بناء المسرحية وتطور الأدوار المختلفة داخلها نجد أن الوحدات الحوارية الصغيرة التى تمثل نسيج المسرحية تعكس نفس النسق العـــلامى ٠ ولنأخذ مثالا عشوائيا من ص ٢٣٠ ٠ ان فرفور والسيد فى هذا المشهد يبحثان عن بديل لنظرية السيد والفرفور ٠ وتتطـــوع واحـــدة من المتفرجـــات لمساعدتهما ٠ وتصعد المتفرجة الى خشبة المسرح (ممثلة تقوم بـدور متفرجة = علامة ميتامسرحية) ، ثم تعلن هذه العلامة الميتامسرحية أن اسمها حرية فتتحول الى علامة اشارية رمزية ثم تعتلى قاعـدة وتتخـذ شكل تمثال الحرية الأمريكى فتتحول الى علامة ايقونية رمزية تحيل الى البراكسيس البرجوازى ٠ لكن الفرفور يحيلها مرة أخـرى الى عـلامة ميتامسرحية اذ ينسج حولها نسيجـا لغـويا من الغزل البلـدى المنمط مسرحيا محيلا أيانا الى نمط مسرحى كوميدى لألوف يعتمد على التوريـة اللفظية (ص ٢٣٢) لكن المتفرجة تحيلنا مرة أخرى الى نمط البراكسيس البرجوازى حين تستخدم الكلمة الانجليزية (الأمريكيــــة) « بوس » (Boss) مؤكدة اشارتها الى النظام الليبـرالى المرتبـط بأمريكا مـع احتفاظها بدورها كعلامة ميتامسرحية (أى ممثلة تقوم بدور متفرجة) ٠

وفى ص ٢٣٤ تبدأ وحدة حوارية علامية بصورة رمزية تحيلنا الى العلم والفلسفة (الانسان الآلى أو « الماكينة والفسلفة الوجودية ») ثم تتحول هذه الوحدة العلامية الى محيط الميتامسرح عن طريق الاشارة الى مسرح العبث والى تعادلية توفيق الحكيم (ص ٢٣٠) ٠

وفى ص ٢٣٧ تبدأ وحدة حوارية علامية جديدة على المستوى الواقعى (« وضعنا الحقيقى ») ثم تنتقل الى المستوى الرمزى (« اللى يحاول ينظم الكون الملخبط يبقى هو المجنون ») (ص ٢٣٨) ٠ ثم تنتهى هذه الوحدة العلامية باستدعا ءالمؤلف ــ أى بعلامة ميتامسرحية (ص ٢٤٠) ٠ ثم تبدأ فى ص ٢٤١ وحدة علامية جديدة ٠ فالمؤلف (العلامة الميتامسرحية) يتحول الى ذرة فى اطار قوانين الطبيعة الذى تستدعيه كلمـة أو اسم « أينشتين » الذى غيرت نظريته عن النسبية صورة العالم تماما ــ أى يتحول المؤلف الى علامة رمزية (فهو الله الغائب الذى تقلص وجوده من العالم فى ظل العلم الحديث) وتنتهى هذه الوحدة الحوارية العلامية بصورة طبيعية بعلامة رمزية وميتامسرحية فى آن واحد ٠ فاذا كان المؤلف (المنظم لنص « الرواية ») قد غاب عن عالمها كما غاب الله عن العالم الحديث فمن الطبيعى أن يلقى السيد فجأة بالرواية جانبا ويعلن : « دى الرواية مـــا

بقلهاش طعم » (ص ٢٤٢) ـ لكن هذه العلامة المسرحية الرمزية (التى تحيل الى ما فوق الواقع) سرعان ما تمتزج بعلامة مسرحية واقعية (تحيل الى البراكسيس البرجوازى) فى « أصوات الزوجتين » (ص ٢٤٣) ثم تمتزج بعلامة ميتامسرحية (المتفرجان ٤ ، ٥) ثم تتداخل العلامات فى توال لاهث :

١ ـ المتفرج ٤ : بقى تخلقوا لنا المشكلة وتجننونا بيها	وحدة علامية ميتامسرحية ـ رمزية ـ واقعية : (الحل :
المتفرج ٥ : وعايزين تجروا ٠	نهاية المسرحيـــة ، الحـــل
المتفرج ٤ : والله ما تتنقلوا ٠٠ الخ ٠	الميتــــافيزيقى ، الحـــل
المتفرجون جميعا : عايزين حل ٠	الاقتصادى) ٠
٢ ـ الزوجتان : عايزين شغل	علامة واقعية (البراكسيس البرجوازى)
١ ـ المتفرجون : حل	علامة مختلطة (مثل ١)
٢ ـ الزوجتان : شغل	علامة واقعية ٠
٣ ـ المتفرجون : الحل أبدى ٠	علامة واقعية / رمزية
٣ ـ الزوجتان : الشغل أبدى ٠	علامة واقعية / رمزية ٠

والمثال الأخير الذى سأسوقه للقارىء من المسرحية للتدليـــل على صحة التحليل الذى طرحناه للمسرحية فى التمهيد وفى النموذج الشكلى للتحول العلامى للعلامة الرئيسية فى المسرحية (وهو الفرفور) هـــو وحدة حوارية من الجزء الثانى ص ٢١٢ ٠

ان الفرفور يبدأ هذه الوحدة الحوارية برفض هويته الميتامسرحيـــة كممثل فى نص مكتوب وهويته الرمزية كانسان فى اطار العقائد الدينية الموروثة وكخادم فى اطار البراكسيس البرجوازى :

الفرفور : سيد أيه دى كمان ٠ ما فيش أسياد ٠ كل واحد سيد نفسه فرفور نفسه وسيد نفسه ٠

السيد : بس ٠

فرفور : مابسش ٠ يالله ٠ آدى احنا أهه ٠ من أول وجديد ٠ يا مولاى كما خلقتنى ٠ لا مؤلف ولا رواية ولا يحزنون ٠

ويحاول أن يؤكد الفعل بعيدا عن أية نظريات تنظيمية معروفة :

« الفرفور : نشتغل بقى » ٠

لكن كلمة « الشغل » تحتاج الى اطار للتفسير حتى تصبح علامة دالة . وما أن يبدأ المتفرج في تفسيرها في اطار فكرة المساواة التى طرحها الفرفور (كل واحد سيد نفسه وفرفور نفسه) حتى يصطدم الفأسان ـ فأس الفرفور والسيد حين يشرعان فى حفر القبور (وفعل الحفر هنا علامة رمزية تحيل الى الموت وعلامة واقعية تحيل الى العمل) . وينجم عن هذا الاصطدام متتالية هزلية صامتة (ص ٢١٣) تحيل الى عالم السيرك والأكروبات فتتحول هذه الوحدة الحوارية العلامية من علامة رمزية / واقعية الى علامة ميتامسرحية .

ونخلص من هذه القراءة السيميولوجية للمسرحية الى التالى :

١ ـ ان الوحدات العلامية التى تشكل العلامة الكلية ـ التى هى المسرحية ـ هى ثلاثة : وحدات ميتامسرحية تحيل الى الواقع المسرحى والفنى المعروف للمتفرج من ناحية والى التراث المسرحى الغربى أو العربى من ناحية أخرى ، ووحدات رمزية / واقعية تحيل الى البراكسيس البرجوازى ، ثم وحدات رمزية/رمزية تحيل الى ما فوق الواقع (التاريخ ـ الفلسفة ـ الطبيعة ـ الله) .

٢ ـ أن المبدأين اللذين يتحكمان فى التشكيل العلامى للمسرحية هما :

١ ـ التداخل : امتصاص منطقة علامية لمنطقة أخرى بصورة جزئية

٢ ـ التحول : تحول العلامات المسرحية من محور علامى الى آخر .

« يا طالع الشجرة » بين العبث و «فننا الشعبى »

فى مقدمته لمسرحيته **يا طالع الشجرة** (١) يصف توفيق الحكيم المسرحية بأنها تمثل نوعا من المسرح يختلف عن الواقعية الفكرية ، ويستلهم فننا الشعبى ، ويسميه « مسرح اللاواقعية الشعبية الفكرية » (ص ٢٠) . فهو لا واقعى لأنه « يعبر عن الواقع بغير الواقع » (ص ١٥)، وهو شعبى لأنه يستلهم أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة » (ص ١٨) التى تتضمن » السريالية وما فوق الواقعية » (ص ١٦) ، وهو فكرى لأنه يسعى الى استخراج « من فننا الشعبى أساسا فكريا حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئا »(ص ٢١) .

وعند هذا الحد يدرك القارىء أن توفيق الحكيم بصدد تجربة جديدة تسعى الى تحوير ما أسماه بـ « المجازية الفكرية » التى مارسها فى **شهرزاد وأهل الكهف وسليمان الحكيم** لتواكب التيارات الفنية الحديثة ، فبدلا من استلهام التراث لانشاء موقف درامى يمثل مجازا للواقع ويجسد قضية فكرية أو فلسفية ، سيحاول فى تجربته الجديدة أن يستلهم الفن الشعبى (خاصة فى جانبه اللاواقعى) لانشاء موقف لا واقعى يمثل أيضا مجازا للواقع ويجسد رؤية فلسفية أو فكرية .

ولكن حين ينتهى القارىء من المسرحية بعد قراءة المقدمة يجد عدة أسئلة تطرح نفسها بالحاح على ذهنه: هل يكفى أن تتردد فى ثنايا المسرحية مقاطع من أغنية شعبية أو من نشيد « السبوع » لنقول بأنها تستلهم

---

(١) النص المشار اليه والذى يحوى المسرحية والمقدمة هو النص الذى طبعته المطبعة النموذجية تحت اشراف مكتبة الآداب عام ١٩٦٢ .

فننا الشعبى ؟ وهل يتأثر معنى ومبنى المسرحية لو حذفنا هذه المقاطع ، بل وتجاهلنا أغنية « يا طالع الشجرة » التى تشير اليها المسرحية فى عنوانها تماما ؟ ألا تنتمى المسرحية بدرجة كبيرة فى موقفها الفكرى وبنائها اللغوى والدرامى الى تيار مسرح العبث ؟ وألا يمكننا اعتبار كل ما جاء فى المقدمة بخصوص « فننا الشعبى » محاولة لتبرير استخدام هذا الشكل المسرحى الغربى تماما الذى يستند الى أساس من الفلسفة الوجودية ؟

ان الفن الشعبى عامة،والمصرى خاصة،يفصح عن رؤية كلية للوجود تعتمد على الحدس لا المنطق العقلانى وتنتفى منها فكرة اغتراب الانسان فى الكون أو عداء الكون للانسان أو عبثية الوجود . لكننا نجد توفيق الحكيم يقول فى مقدمته (ص ٢٥) فى معرض الحديث عن المسرحية والفن المسرحى عامة

المسرحية « كون ، والانسان واقف فيه يتكلم ويحاور ويسأل ويجاب أو يريد أن يجاب .

وموقف الانسان فى الكون موقف عجيب . انه يريد دائما أن يتكلم وأن يسأل وأن يتلقى جوابا .

فاذا صمت الكون عنه فالويل للكون .. انه يبدو عندئذ عبثا من العبث فى نظر هذا الانسان ، المسمى أحيانا « البير كامو » وأحيانا أخرى أسماء أخرى كثيرة فى مختلف البلاد واللغات .. انهم على استعداد دائما لتحطيم هذا الكون أو تحطيم أنفسهم اذا لم يجدوا عنده الجواب الصريح .. ولكن الكون لا يتحطم الا فى نظرهم . انه قائم دائما لا يقول شيئا ، وهو مع ذلك يقول كل شىء » .

ان هذا الموقف العبثى الذى تناوله البير كامى فى كتابه **أسطورة** سيزيف (١٩٤٢) والذى يشير اليه الحكيم هنا صراحة يمثل الأساس الفكرى لمسرح العبث (٢) . أما « لا واقعية » فننا الشعبى التى يتحدث عنها الحكيم فلا تكاد تختلف ـ كما تظهر فى المسرحية ـ عن العبثية اللغوية (Verbal Nonsense) التى نجدها فى تراث الأدب الشعبى الغربى ـ خاصة فى أغانى الأطفال ـ والتى رصدها (مارتن اسلن) فى الفصل السابع من كتابه **مسرح العبث** تحت عنوان « تراث العبث » فى محاولة لتأصيل هذا الشكل المسرحى الجديد (٣) ـ ترى هل استلهم الحكيم فكرة

(٢) انظر :
Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, 1983, p. 18.
(٣) *Ibid.*, pp. 327-398.

استخدام أغنية « يا طالع الشجرة » من حديث اسلن أو غيره عن علاقة هذا النوع من الأدب الشعبى الشفاهى الذى يعتمد على الخلط اللغوى بمسرح العبث ؟ كذلك فان الرموز الرئيسية التى يستخدمها الحكيم فى المسرحية - مثل الشجرة المستحيلة التى هى فى آن واحد شجرة الحياة أو الخلود وشجرة المعرفة - تكتسى فى علاقتها بالزوج والزوجة والابنة أو الثمرة ظلالا تحيلها الى اطار المعتقدات والطقوس والأساطير الوثنية القديمة الخاصة بالاخصاب والتضحية بالحياة البشرية ، وهو اطار تراثى انسانى عام وعالمى لا يقتصر على « فننا الشعبى » أو أى فن شعبى لأمة بعينها ، ويستخدم بكثرة والحاح فيما يسميه الحكيم بالأدب الرسمى ٠

لقد كان الحكيم يرى « أن مسرحنا الحاضر لم يزل فى حاجة ماسة الى الفن الواقعى الى سنوات عديدة مقبلة » (المقدمة ص ١٩) ٠ فهل كان كل حديثه عن لاواقعية فننا الشعبى ، وعن « دواعى النهضة التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره متمثلة لدينا » (ص ١٩) وعن « اللاواقعية الشعبية الفكرية » مجرد محاولة ليبرر لنفسه وللجمهور اتجاهه الى نمط مسرحى جديد كان يرى انه ينبغى أن يمارس « فى أضيق الحدود » ؟ (ص ١٩) ٠

ومما يزيد من بلبلة القارىء الذى يحاول أن يهتدى بمقدمة الحكيم فى فهم أو توصيف المسرحية أنه يجده فى موضع من المقـــدمة يقارنها بمسرحيته **شهرزاد** فيقول : « انى سرت فيها على طريقتى فى « شهرزاد» رسول وفاق ووسيط سلام ، بين المنطقة الشعبية والمنطقة الرســمية (ص ٢٩) وذلك رغم الاختلاف الواضح بين المسرحيتين ، ثم يقول فى موضع آخر عن هذه التجربة : « لكن ٠٠ عندما أريد استلهام فننا الشعبى فى مسرحية ، فان الأمر يختلف قليــلا ٠٠ (عن اســـتلهامه فى الفن التشكيلى) ٠٠ فالمسرحية لا بد أن تحمل معنى ٠ ولا يكفى فيها المعنى الداخل فى ذات تشكيلها (ص ٢٤) ٠ وقد يصدق هذا الوصف على عدد كبير من مسرحيات الحكيم ٠ لكنه لا يصدق على مسرحية **يا طالع الشجرة** بالذات التى يكمن معناها فى ذات تشكيلها ، والتى لهذا السبب تعد من أفضل مسرحياته من ناحية البناء الفنى ٠

ان مقدمة الحكيم لمسرحية **يا طالع الشجرة** تثير التســـاؤلات التى طرحناها آنفا واعتقد أن الطريقة الوحيدة التى نمتلكها للاجابة على هذه التساؤلات هى تحليل المسرحية نفسها ، فبعد رحيل الحكيم لم تبق سوى أعماله تتحدث عن نفسها وتجادل بعضها البعض ٠

قراءة تحليلية في يا طالع الشجرة :

ان القارىء لمسرحية **يا طالع الشجرة** يسترعى انتباهه لأول وهلة كثرة علامات الاستفهام · ففى الثمانى صفحات الأولى فقط يجد ما لا يقل عن ٤٨ علامة استفهام · وتستمر علامات الاستفهـــام وتتوالى وتتوالد وتتكاثر حتى نهاية المسرحية بصورة لم أشهدها فى مسرحية أخرى حتى تبدو المسرحية للعين وكأنها علامة استفهام كبيرة ، وكأنها سؤال طويـل مستمر أبدى ·· فالأسئلة فى المسرحية لا تولد اجابات ·· بل أسئلة أخرى حتى يغرق البطل فى بحر من الأسئلة التى لا تقدم لها المسرحية اجابة على مستوى الصريح ولا يبقى من المسرحية على هذا المستوى ـ مستوى السؤال الصريح الذى يتطلب اجابة صريحة ـ ســوى حقيقـــة السؤال واستحالة الجواب ·

ان صيغة السؤال هى الصيغة اللغوية المهيمنة فى المسرحية ، وهى صيغة تتكرر على مستوى التشكيل الدرامى فى الصيغة المسرحية التى اختارها الحكيم وهى صيغة المسرحية البوليسية · فالمسرحية بشقيهـــا (اللذين يشكلان معا مفارقة ساخرة على المستوى الواقعى هى مفارقـة البرىء / المذنب) تدور حول لغز اختفاء زوجة فى غيابها ثم فى حضورها : فالجزء الأول يبدأ بالتحقيق مع الخادمة ثم الزوج حول اختفــاء الزوجـة وينتهى باتهام الزوج بقتلها واخفاء جثتها والقبض عليه وذلك دون أن نتأكد من حقيقة هذا الاتهام · والجزء الثانى يبدأ بظهور الزوجة وتبرءة الزوج وينتهى بقتل الزوجة واختفاء جثتهــا ويطـرح فى بدايته سؤالا (أين كانت ؟) يولد بدوره سؤالا فى النهاية هو : أين ذهبت ؟ وفى كلتا الحالتين يظل السؤال دون جواب على مستوى التصريح ·

واذا كانت الأسئلة تشغل ما يقرب من نصف حـوار المسرحية ، وتتجسد فى الصيغة المسرحية المألوفة ، وهى صيغة المسرحية البوليسية ، فان الردود على هذه الأسئلة تشغل النصف الآخر · لكن هذه الردود ليست اجابات ، بل هى ردود تحيل القارىء الى عالم آخر لا يلتزم بالمفاهيم الثابتة المستقرة العقلانية التى تحكم عالم القصة والمسرحية البوليسية مثل مفاهيم الزمان المحدد والمكان المحدد والهوية الثابتة وقانون السببية · ان الاجابات المفترضة للأسئلة المطروحة لا تجيب عليها بل تحولنا عن البعد البوليسى الواقعى الذى يفترض عالما عقلانيا منطقيا مستقرا يمكن فيه الوصول الى الحقيقة بالأدلة والقرائن والاستنتاج العقلى الى عالم نسبية الحقيقية فى اطار سيولة الزمن وتداخل الأمكنة وذوبان الهوية · ان نمط التحولات الأساسى الذى يحكم حركة النص وبناء المعنى فى مسرحية يا طالع الشجرة هو نمط التحول من البعد الواقعى الى البعد الرمزى · ولنتوقف لنفصل هذا القول بعض الشىء ·

ان البعد الرمزى فى الخطاب الأدبى يتولد أساسا فى رأى العلامة الشهير (تودوروف) من عدم اتساق السياق الذى يؤدى الى الغموض (٤) • فالخطاب عموما ، والخطاب الأدبى خاصة يرتكز فى الأساس على فرضية « القصدية » ـ أى أنه يتصل بموضوع ما ويقال لهدف ما (Pertinenece) • فاذا انتفت الصلة بين وحدة من وحدات الخطاب وغيرها أو غمض الهدف من سياقها شعر القارىء بالغموض والابهام ، واذا تجاورت جملتان فى نص أدبى وفشل القارىء فى أن يجد علاقة واضحة أو صريحة بينهما ، سببية أو منطقية ، فان الغموض الناتج عن هذا الفشل يدفعه بصورة طبيعية وتلقائية الى التفسير ـ أى الى محاولة ايجاد نوع من الاتساق الخفى • ويرى (تودوروف) أن القارىء يبحث عن هذا الاتساق الخفى اما :

١ ـ داخل النص ، فيما يسميه بفهرس العلاقات الداخلية التى تربط السياق المبهم بوحدات أخرى من وحدات الخطاب الأدبى داخل النص (Syntigmatic Indices)

٢ ـ واما خارج النص فى فهرس العلاقات الاستبدالية (Paradigmatic Indices) الذى يحيل الى ثقافة المجتمع واطاره المعرفى وذاكرته الجماعية (٥) •

ويميز (تودوروف) فى مجال الحديث عن العلاقات الداخلية للنص بين مجموعتين متمايزتين من العلاقات أو « فهرسين » من العلاقات كما يسميهما :

(أ) علاقات تنبع من خاصية النقص (lack) وتشتمل على الحذف والتناقض والتعارض والتذبذب وغياب الترابط المنطقى أو الزمنى والتعلق (Suspension) ويقصد به الجملة التى لا تنتهى بنقطة واحدة نهائية (full stop) بل بعدد من النقاط وهى جمل نجدها بكثرة فى مسرحية **يا طالع الشجرة** •

(ب) علاقات تنبع من خاصية الزيادة (excess) مثل التكرار والاطناب واستخدام عدد من الكلمات بنفس المعنى (٦) • وفى ضوء ما سبق يقسم (تودوروف) الخطاب الأدبى الى ثلاثة أنواع :

---

(٤) انظر : Tzvetan Todorov, *Symbolism and Interpretation*, translated by Catherine Porter, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1986, p. 29.

(٥) انظر : *Ibid.*, p. 30-31.

(٦) انظر : *Ibid.*, p. 30.

١ ــ الخطاب الحرفى (literal discourse) ــ أو ما أفضل أن أسميه الخطاب الواقعى ــ الذى قد ينتظم عددا من الأطر الدلالية ولكنه يمتاز بوجود اطار دلالى مهيمن يجعل دلالته واضحة وصريحة ٠

٢ ــ الخطـــاب المبهم أو الغـــامض (ambiguous discourse) وهو الخطاب الذى ينتظم عددا من الأطر الدلالية دونما هيمنة من أحدها ٠

٣ ــ الخطاب الشفاف (transparent discourse) وهو الخطاب الذى تشف فيه اللغة ويندرج تحت هذا النوع القصة الرمزية التعليمية و «الكليشيهات» والاستعارات الميته أو المجاز الميت (dead metaphors) (٧) ٠

ان البعد الرمزى فى يا طالع الشجرة الذى يحولها من مسرحية بوليسية الى مسرحية رمزية تستخدم استعارة القصة البوليسية لتطرح رؤية فلسفية ــ هذا البعد الرمزى يتولد من سياسة حوارية وتشكيلية مهيمنة هى الانتقال الدائم من مستوى الخطـاب الواقعى أو الحـرفى الى مستوى الخطاب المبهم ــ أى من الجملة التى تشير الى اطار فكرى ومعرفى واضح يحدد المعنى الصريح المباشر للجملة الى الجملة التى تطرح عددا من أطر الدلالة يخلق تعددها غموضا يحيل القارىء الى اطار العلاقـات الداخلية للنص من ناحية والى اطار الذاكرة الجماعية من ناحية أخرى فى محاولة للفهم وازالة الغموض ونجد أن معظم الأسئلة فى النص وخاصة أسئلة المحقق فى الجزء الأول والزوج (الذى يلعب دور المحقق فى الجزء الثانى تنتمى الى نوع الخطاب « الحرفى » أو الواقعى بينما تنتمى معظم الاجابات الى نوع الخطاب الغامض أو المبهم وفق التعريف السابق ٠ ويتولد من تقاطع هذين النوعين من الخطاب بصورة دائمة معنى مناقضا للمعنى الصريح على مستوى الحبكة البوليسية ٠

ويكفى أن نسوق مثالا واحدا للتدليل على صحة هذا القول من بداية المسرحية (ويستطيع القارىء أن يختبر بنفسه أجزاء أخرى من حوار المسرحية) ٠

ان المسرحية تبدأ بالحوار التالى :

المحقق : متى اختفت سيدتك بالضبط ؟

الخادمة : ساعة عودة السحلية الى جحرها ٠

المحقق : تقصدين المغرب ؟

---

(٧) انظر : *Ibid.*, pp. 53-56.

الخادمة : لم أبصر الشمس تغرب ·

المحقق : ومتى تعود السحلية الى جحرها ؟

الخادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة ·

المحقق : ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة ؟

الخادمة : عندما تنادى عليه سيدتى ·

المحقق : ومتى تنادى عليه سيدتك ؟

الخادمة : عندما يرطب الجو فى الجنينة ·

المحقق : ومتى يرطب الجو فى الجنينة ؟

الخادمة : عندما تقول له سيدتى ذلك ·

ان سؤال المحقق الأول يستند الى فرضية منطقية عقلانية تقول بتقسيم الزمن الى أقسام متتالية منفصلة يمكن رصدها وتحديدها وتفترض ثبات الهوية عبر هذه الأقسام · ولكن اجابة الخادمة تحيلنا الى نمط زمنى آخر يرتبط من ناحية ــ من خلال كلمة « السحلية » ــ بايقاع النوم واليقظة فى الطبيعة عند الحيوانات والطيور ، ومن ناحيــة أخرى بمنطق رصد الزمن الذى نجده بكثرة فى الريف وهو منطق قياس الزمن بالأحداث الطبيعية أو التاريخية الهامة كأن نقول مثلا « ولد فلان فى هوجة سعد » أو « سأقابلك عند المغرب » دون تحديد الساعة · ومن الجدير بالذكر أن هذا المنطق لا يقتصر على الريف المصرى فقط ، بل نجده بين الريفيين فى كافة شــعوب العــالم · انظر مثلا حديث مربية جولييت فى مسرحية شكسبير حين تحاول تحديد سن جولييت عن طريق ربط فطامها بحادثة زلزال شهيرة (**روميو وجولييت**) ــ الفصل الأول ــ المشهد الثالث ــ البيت ٢٤) · ونجد المحقق يتجاهل الاشارة المريبة الى السحلية (التى تترك فائضا من الغموض فى نفس القارىء يحيله فى آن واحد الى المناطق الأخرى فى النص التى ترد فيها السحلية والى الذاكرة الجماعية ليفتش من دلالات هذا الحيوان الزاحف بحيث تبدأ هذه الكلمة فى اكتساب دلالة رمزية) ــ يتجاهل المحقق السحلية وينتقل فى سؤاله التالى من نمط قياس الزمن الشــائع بين المتعلمين الى نمط قياس الزمن الريفى · لكن الخادمة ترد على سؤاله « متى تعود السحلية الى جحرها ؟ » بخطاب مبهم آخر يطرح احتمالين متساويين للتفسير حين تقول : « عندما يظهر سيدى **من تحت الشجرة** » والتفسير الأول هو أن سيدها يظهر للعين بعد أن كان مختفيا فى ظلال الشجرة ، وهذا هو المعنى الذى يختــاره المحقق المنطقى العقلانى لأنه يتسق ونمط خطابه « الحرفى » الواقى · أما المعنى الثانى الذى يترسب فى ذهن القــارىء

ويحيره بعض الشيء ويحيله الى داخل النص ـ خاصة الى الوحدة التى تتمثل فى قوله الخادمة بأن فى أسفل الشجرة « المسكن العامر ٠٠ مسكن الشيخة خضرة » ـ هذا المعنى هو خروج الرجل من باطن الأرض أو من رحم الشجرة ـ وهو معنى ينتمى الى اطار السحر والخرافة والمعتقدات الوثنية ٠ ويستمر المحقق فى أسئلته « الحرفية » وتستمر الخادمة فى اجاباتها « الغامضة » حتى نهاية الفقرة الحوارية فاجابتها الأخيرة يمكن تفسيرها على المستوى الواقعى فى اطـار فـكرة الزوجة المتسلطة التى « تفتى » فى كل شيء حتى فى شروق وغروب الشمس ٠ ولكن هـذا التفسير يترك مساحة فارغة يشغلها احتمال تفسير آخر ينتمى الى اطار دلالى آخر ويشير الى أن الزوجة قوة من قوى الطبيعة ٠

وتلى هذه المتتالية الحوارية متتالية أخرى تدور فى معظمهـا على مستوى الخطاب الحرفى وتتعلق بأمور واقعية وذلك حتى لا يضيع البعد الواقعى البوليسى للمسرحية ٠ ولكن ما أن يتأكد هذا البعد حتى تبدأ متتالية حوارية جديدة تدور حول ابنة الزوجة وتتميز بالخلط اللغوى على مستوى الخطاب الحرفى وهو خلط يخلق غموضا يتأكد حين تقول الخادمة : « انها تراها ولدت كل يوم وتولد كل يوم » ٠ وتطرح هـذه الجملة اطارين متزامنين للتفسير : الأول اطار زمن الساعات والدقائق الذى يجعل معنى الجملة أن الزوجة مجنونة أو تعانى من وهم فى الحاضر (فى ضوء التقسيم المنطقى للزمن الى ماضى وحاضر ومستقبل) ٠ وأما الاطار الثانى فهو اطار الزمن النسبى الذى يحيل الجملة الى خطاب غامض يكتشف القارىء معناه الرمزى حين يقرأه فى علاقته بوحـدات خطابيـة أخرى فى النص تؤكد فكرة سيولة الزمن وتداخل الماضى والحاضر ٠

ويلى ذلك حوار يحوى عددا من التفصيلات الواقعية حول الزوج وعمله فى السكة الحديد ثم العناية بشجرة البرتقال ويدور الحوار على مستوى الخطاب الحرفى ٠ ولكن شجرة البرتقال التى طرحت من قبل فى سياق خطاب غامض تفضى الى خطاب غامض آخر هو « الشيخة خضرة فى مسكنها العـامر تحت الشجرة » ٠ ثم نعود مرة أخرى الى الخطاب الحرفى والتفصيلات الواقعية ولكن ما أن يتعمق البعد الواقعى البوليسى بعض الشيء حتى تشير الخادمة بيدها الى ركن من أركان الغرفة وتصيح :

« ها هى ستى بهانه فى ثوبها الأخضر الذى لا تغيره ٠٠٠ تجلس على كرسيها المعتاد » ٠

ثم تظهر الزوجة بالفعل لتترجم السياسة الحوارية السابقة الى فعل مسرحى فنرى أمامنا على خشبة المسرح اطارين متجاورين لتفسير فكرة الزمن ٠٠ فالصورة المسرحية يمكن تفسيرهـا فى اطـار الواقع بأنهـا

استرجاع لأحداث ماضية تراها الخادمة ، ولكن تجاور الماضى والحاضر على خشبة المسرح يحقق ابهاما (من خلال مفارقة الزوجة الغائبة الحاضرة) يحيلنا الى اطار تفسير جديد هو الزمن النسبى ٠

ان حوار الحكيم الذى ينتقل دائما بين الخطاب « الحرفى » والخطاب المبهم يحيلنا طول المسرحية من البعد الواقعى البوليسى الى البعد الرمزى الفلسفى ٠ والى جانب الحوار نجد عددا من التحولات الدرامية الهامة التى تؤكد تزامن الاطارين الواقعى والرمزى فى التفسير منها :

١ ــ التحولات الاستعارية التى تنشأ عن طريق تكرار كلمات معينة فى سياقات مختلفة ــ مثل تكرار اللون الأخضر فى الشجرة والشيخة خضرة والزوجة التى تلبس دوما ثوبا أخضرا وثوب الابنة الأخضر الذى تنسجه الزوجة ، أو عن طريق التجاور والتتالى الزمنى ، كأن يقول بهادر مثلا عن ثمار البرتقال : « ما الذى أسقطها ؟ » ولا تسمعه بهانه لكنها تقول وهى مسترسلة فى أفكارها عن ابنتها « أنا التى أسقطتها » وينتج عن التجاور أن تتخذ كلماتها صيغة الاجابة مما يحدث نوعا من الاشتباك الاستعارى بين ثمرة الشجرة التى سقطت والابنة التى أجهضت ويتولد أيضا ربط استعارى بين الزوجة والشجرة من ناحية أخرى ٠

٢ ــ التحولات على مستوى الشخصية المسرحية : تحول الدرويش من راكب قطار الى ساحر الى صوت القدر الى المؤلف نفسه وتحول جثة الزوجة الى جثة السحلية ، وتحول المتهم الى محقق والمحقق الى متهم فى اطار الصيغة الكوميدية المألوفة صيغة تبادل الأدوار (ص ــ ٥٩ الى ٦٤ مثلا) ، وتحول الزوج المتهم الى المحقق مع الزوجة فى الفصل الثانى ٠

٣ ــ تحولات على مستوى التشكيل المسرحى : فى تزامن المكان والزمان الماضى مع المكان والزمان الحاضر على خشبة المسرح (من مشاهد الزوجة بجوار النافذة وحديثها مع زوجها بعد اختفائها ، والزوج فى القطار فى الماضى داخل غرفة المعيشة الحاضرة واستدعاء الدرويش للشهادة من الماضى) وفى مزج صيغة المسرح التى تقوم على الايهام بصيغة « الميتا مسرح » التى تؤكد طبيعة اللعبة المسرحية كلعبة (كل ممثل يحمل لوازمه معه) ٠

أن توفيق الحكيم يترجم من خلال تعارض الاطار المعرفى المنطقى العقلانى (الذى يتمحور فى صيغة السؤال وصيغة المسرحية البوليسية) والاطار المعرفى الذى يقول بنسبية الحقيقة فى ضوء سيولة الزمان والمكان ، أو ما أسماه برجسون بالديمومة (continuum)

(والذى تطرحه الاجابات وبعض المتتاليات الحوارية وسلسلة التحولات اللغوية والمسرحية) فكرة استحالة معرفة الحقيقة من خلال المنطق العقلانى المألوف ـ وهى الفكرة التى طرحها فى المقتطف الذى أوردناه من مقدمة المسرحية فى بداية حديثنا والذى يتعلق بموقف الانسان السائل من الكون الذى لا يجيب ٠ وهو يجسد لنا أيضا من خلال تحول الصورة المسرحية لبيت السحلية أسفل الشجرة (التى تصبح فى نهاية المسرحية شجرة المعرفة والحياة معا) من منزل عامر فى البداية تسكنه السحلية ويرعاه الزوج الذى لا يسأل أبدا ـ كما يقول للمحقق (ص ـ ٧٤) والزوجة التى لا تعترف بالزمن الى حفرة أو هوة واسعة تهدد الشجرة بالذبول ، ثم الى قبر يحوى جثة السحلية على يد المحقق أولا ثم الزوج ثانيا فى بحثهما عن اجابة معقولة منطقية لاختفاء الزوجة فى عالم تستحيل فيه المعرفة العقلانية ـ هذا التحول لبيت السحلية من بيت الى قبر تحت وطأة شمس العقل أو الفكر يجسد فكرة عبثية يعود عهدها الى مسرحية أوديب لسوفوكليس التى تحمل يا طالع الشجرة ظلالا منها ٠

وينهى الحكيم / الدرويش المسرحية بنكتة فاقعة عميقة المغزى تؤكد فى آن واحد توحد الزوجة والسحلية ، وطبيعة الدرويش الرمزية (فهو الغائب / الحاضر فى وقت واحد) ، وتلخص فى بنيتها كنكته السياسة البنائية الأساسية التى ينتهجها الحكيم فى المسرحية وهى تعارض أطر الدلالة لتحويل الخطاب الواقعى أو الحرفى الى خطاب مبهم أو رمزى ٠ ان الدرويش حين يعلم بموت السحلية يصيح وكأنه سمع بموت انسان :

« انا لله وانا اليه راجعون ٠٠٠ انى ذاهب الى مكتب التلغراف ٠ أرسل اليك برقية تعزية ! » (ص ـ ٢٠٩) ٠

وأجدنى من القراءة السريعة السابقة لا أرى تبريرا لاستخدام الأغنية الشعبية التى يشير اليها عنوان المسرحية ولا أعتقد أن حذفها أو حذف أنشودة « برجالاتك » كان ليؤثر فى بنية المسرحية ودلالاتها ٠ كذلك لا أجد ما يبرر قول توفيق الحكيم بأنه استخدام أو استلهم فننا الشعبى معنى أو تشكيلا ، فالتشكيل يذكرنا بمسرح العبث الذى يبدأ بموقف واقعى عادى يتحول تدريجيا الى موقف فانتازى يحمل بعدا رمزيا ، والمعنى النهائى الذى تفصح عنه بنية المسرحية الرمزية يحيل الى التفسير العبثى لاسطورة أوديب وأسطورة سيزيف ٠ أما الدرويش والشيخة خضرة فقد ينتميان الى الفن الشعبى بصورة عامة لكنهما لا يحملان من الفن الشعبى المصرى سوى الاسم فالسحلية كان يمكن أن تسمى خضرة فقط دون « شيخة » ولا تتأثر دلالاتها أو وظيفتها فى المسرحية ، أما الدرويش فهو رمز شفاف للقدرية التى يعجز الانسان عن فهمها ، والتى

تجعل كل محاولاته ونواياه العقلانية عبثا فى عبث ، ولا يهم الاسم فى هذه الحالة ، اللهم الا اذا أسميناه الحكيم نفسه ٠٠ فهو استعارة واضحة للمؤلف ٠

ان الحكيم يؤكد من البداية الاطار الميتا مسرحى لمسرحيته أى حقيقة المسرحية كمسرحية ٠٠ فكل « شـخص فى المسرحية » كمـا يقول فى ارشاداته ــ يظهر حاملا بيده أثاثه ولوازمه ويخرج بها بعد الانتهاء منها » (ص ٠ ٣٧) ٠ والانسان الوحيد فى هذه المسرحية الذى يعلم ما سيحدث هو الدرويش مما يحول الدرويش الى استعارة للمؤلف ٠ وهو كالمؤلف ساحر وحكيم ومهرج فى آن واحد ٠ وعن طريق الدرويش الذى يمثل عنصرا ميتا مسرحى (يحيـل الى اللعبة المسرحية نفسـها والى المؤلف باعتباره صانع اللعبة) ، وعنصرا رمزيا (القدر) فى آن واحد ، يحقق الحكيم تطابقا استعاريا واعيا بين المسرحية والحياة ليقول فى النهاية ــ كما قال شكسبير على لسان « ماكبث » من قبل بأن الحياة مسرحية عبثية ٠

ان الدرويش / الحكيم يرحل فى النهاية عن خشبة مسرح الحياة ، عن المسرحية البوليسية العبثية التى لن يحل لغزها أبدا ، تاركا بطله وحده مع أحلامه المجنونة بالخلود والمعرفة ، وتساؤلاته التى لا تنتهى ، وشبح جريمته الأبدى أو ذنبه « الوجودى » ٠ ترى هل يرسل اليه حقا ٠٠٠ الينا جميعا برقية تعزية ؟!

المونودراما

الدلالات الفكرية لهذا الشكل الفنى الغربى

شاهدنا فى الأعوام القليلة الماضية عددا من المونودرامات التى قام ببطولتها ممثلون مخضرمون ، مثل عبد الرحمن أبو زهرة (فى نادى النفوس العارية لمحمد الباجس) ونعيمة وصفى - رحمها الله - (فى عديلة - لنهاد جاد) ، وسناء جميل (فى الحصان - لكرم النجار) ، ثم انتقلت موضة التمثيل الانفرادى الى شباب الممثلين فى مصر والعالم العربى ، فرأينا ابراهيم عبد الرازق فى « الأيدى البيضاء » ، والفنان المغربى عبد الحق الزروالى فى « رحلة العطش » ، (التى قدمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية) ، ثم أخيرا : أحمد ماهر فى مونودراما تونيسية - مصرية فى اخرج سمير العصفورى ، عن نص عز الدين المدنى ، المسمى التربيع والتدوير • وبعد أيام قليلة سنشهد مهرجانا مسرحيا خاصا للمونودراما ، مما يدلل على مدى تزايد حجم الاهتمام بهذا الشكل الفنى • كذلك ألمس بحكم عملى فى تدريس الدراما اقبالا شديدا من شباب المؤلفين والمخرجين من دارسى الدراما على هذا الشكل بالذات اذ أجد معظم النصوص التى يكتبها هؤلاء من فصيلة المونودراما •

ومما لا شك فيه أن أى نشاط مسرحى مخلص نزيه يثير البهجة ويحيى الأمل فى النفوس ، لذلك لا أود أن يتصور القارىء ان الغرض هنا هو الهجوم على نشاط أو شكل مسرحى بعينه ، أو صرف الشباب عن الكتابة فى قالب درامى معين (والعياذ بالله) • اننا فقط نود أن نقف وقفة قصيرة لنتأمل ظاهرة مسرحية لها دلالات ثقافية مؤلمة - فى اعتقادى •

فاذا اتفقنا على ان الأشكال المسرحية هى فى حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تنفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية - أى أنها ليست

مطلقات فنية توجد فى فراغ ـ نجد لزاما علينا حين نواجه بظاهرة ثقافية مثل اجتذاب شكل مسرحى بعينه للمبدعين فى فترة أن نحاول نلمس دلالاتها التى قد نتفق أو نختلف عليها ـ خاصة اذا كان هذا الشكل نتاج حضارة وثقافة مختلفة ـ أى اذا لم يكن نتاجا طبيعيا للمجتمع ٠

ومهما يكن الأمر ، وسواء تحمسنا للمونودراما أو اعتبرناها نذير ردة فكرية ، ففى الحوار والجدل ـ على أية حال ـ ايقاظ للوعى النقدى بالدلالات الفكرية للظواهر الفنية ، وهو وعى نحتاجه أشد الحاجة فى الفترة الراهنة التى أصبح تغييب الوعى فيها ـ سواء عن طريق الشعارات أو الغيبيات أو الاعلانات أو المسلسلات أو المخدرات ـ هو الخطر الأول والداهم ٠ ولنحدد أولا ملامح المونودراما من خلال الخلفية الفكرية التى شكلتها فى أوربا قبل أن نتساءل عن الدلالات الفكرية للاقبال عليها حديثا فى مصر ٠

ما هى المونودراما ؟

المونودراما هى مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذى له حق الكلام على خشبة المسرح ٠ فقد يستعين النص المونودرامى فى بعض الأحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض والا انتفت صفة « المونو » (من الكلمة اليونانية Monos بمعنى « واحد ») عن الدراما ٠

ورغم أن المونودراما لم تظهر بشكلهـــا المكتمل الا ابان الحركة الرومانسية التى بدأت تجتاح أوربا منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر الا أن بذورها وجدت منذ بدايات الدراما الأولى ، ونلمحهـا فى المشاهد التى كان البطل فيها فى المسرحيات اليونانيـة القديمة ينفرد بالحديث مدة طويلة بينما ينصت الجمع له فى صمت حتى ينتهى ٠ ولكن الكاتب اليونانى كان يحرص على استيعاب الحـديث الفردى فى اطـار جماعى ، فكان الكورس دائما حاضرا يستمع ويجيب ويعلق مهما طالت المقاطع المنفردة بحيث احتفظ المسرح اليونانى الى حد كبير بمعادلة متزنة بين الفرد فى فرديته والجماعة والمجتمع ، وأقام جدلا ناميا ، أى حوارا دراميا حقيقيا بين القيم الثابتة التى يمثلها الكورس وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذى يمثله البطل ٠

ولكن فى المسرح الرومانى ، وخاصة فى تراجيديات الكاتب اللاتينى (سينيكا) الذى قلد التراجيديات اليونانية رغم اختلاف البنية الثقافية اليونانية عن الرومانية ، فى المسرح الرومانى انقلب الوضع ولم تعد المقاطع المنفردة تعبر عن فردية البطل وصراعه مع التقاليد الثابتة ، بل

أصبحت تعبر عن القيم الموروثة بجميع أنواعها واتخذت ـ كنتيجة طبيعية ـ صورة الخطب البلاغية الطويلة التى تعرقل مسار الحدث الدرامى وتعطله ٠

واستمرت المقاطع المنفردة ـ أى « السولو » (Solo) أو « المونو » ـ على هذا الحال فى التراجيديات الأوربية فى عصر النهضة ، تلك التى تأثرت بحركة احياء الكلاسيكيات والتزمت بالقواعد الجامدة التى استنها نقاد فترة عصر النهضة استنادا الى التقاليد الكلاسيكية ٠ فنجد أبطال هـذه التراجيديات يحتكرون المسرح فترات طويلة ليلقوا على مسامع الجمهور الخطب العصماء التى تحوى المواعظ الأخلاقية التى لا تتصل بمواقف حية من واقع المجتمع أو واقع المسرحية ٠

وظل عنصر الفعالية البلاغية (بدلا من الفعالية الدرامية) يسيطر على هـذه المقـاطع المنفردة فى التراجيديات الأوربيـة حتى الحركـة الرومانسية ـ باستثناء فترات ذهبية فى المسرح ـ مثل المسرح الالزابيثى ـ وباستثناء بعض مسرحيات لكتاب متميزين على رأسهم شكسبير ٠ لقد استطاع شكسبير بحسه المسرحى الفذ ورفضه للتقاليد الكلاسيكية الجامدة وتفتحه على التيارات الفكرية السائدة فى عصره ـ وأهمها الثورة الاجتماعية والفردية ـ استطاع أن يحيل هـذه الخطب البـلاغية الى مونولوجات درامية تفصح عن فردية البطل ، وتلتحم بالهموم الاجتماعية والسياسية والفكرية فى آن واحد ، وتدفع بالحدث الدرامى الى الأمام ٠ ولو رجع القارىء الى مسرحية **هاملت** أو **لير** أو أى من تراجيدياته فسيجد فيها مقاطع تكاد تمثل مونودرامات صغيرة ولكن دون أن تحمل عيوب المونودراما ٠

ولكن باستثناء شكسبير وقلة قليلة من الكتاب ، ونظرا لسيادة التيار الكلاسيكى المحافظ ـ خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية فى انجلترا وعودة الملكية فى عام ١٦٦٠ ، وظلت المقاطع المنفردة فى التراجيديات خطبا بلاغية جامدة لا مونولوجات درامية حية تهدف الى استبطان الفرد لذاته والى ربط الحركة النفسية الفردية بالحركة الاجتماعية الجماعية ٠ فقد حارب التيار الكلاسيكى النزعة الفردية التى أتى بها عصر النهضة اذ رأت المؤسسات الحاكمة فى أوربا آنذاك فى هذه النزعة خطرا على استقرار أنظمتها ، وأصبح الشعار السائد فى الفن والفكر هو وجوب التزام الفرد بالأنظمة والأشكال السائدة ، وخنق نزعة التفرد والثورة والتجديد ٠

وعندما اجتاح أوروبا بعد ذلك ـ وكرد فعل طبيعى لموجة المحافظة الشديدة ـ التيار الرومانسى الذى نادى بالثورة على التقاليد والأنظمة

الموروثة وقدس فردية الفرد ، عادت بذور المونودراما الى النمو ودبت فيها الحياة · وليس أدل على ارتبـاط المونودراما كشـكل فنى بالفكر الرومانسى الذى يدعـو الى التفرد من مسرحيـة مونودراميـة بعنـوان بيجمالون كتبها الفيلسوف الفرنسى الشهير — أبو الحركة الرومانسية — (جان جاك روسو) عام ١٧٦٠ · وربما كانت هذه المسرحية هى البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبى درامى · وفى الفترة نفسها — أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر احتلت المونودراما خشبة المسرح الأوربى لأول مرة وروج لها — آنذاك — الممثل الالمانى الشهير (يوهان كريستيان براندز) ، الذى وجد فى هذا الشكل الفردى ، الذى يخول الممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع،فرصة لاطلاق مواهبة التمثيلية الفذة · ولا شك أن انفراد الممثل بخشبة المسرح يمثل عنصر جذب أساسى فى المونودراما ، لذلك كثيرا ما توصف بأنها Virtuoso piece أى نص يسمح للمثل باستعراض عضلاته التمثيلية · ولكن بعد هذا الازدهار المؤقت توارت المونودراما عن خشبة المسرح ابان القرن التاسع عشر ، وكان لذلك أسباب ·

ان المد الثورى التحريرى الذى حوته الحركة الرومانسية والذى كان يهدف الى تغيير المجتمع سرعان ما اصطدم بالنزعة الفردية فيها ، التى جعلت من الفرد محور حركة الكون · فاتجه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجيا الى العمل الجماعى ، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد فى ظلال عوالم غيبية رمزية منفصلة عن الواقع ، واسـتبدلوا بشعار خلاص الجماعة شعار خلاص الفرد · وانعكس هذا الانقسام الفكرى فى المسرح فنشأ المسرح الواقعى والرمزى جنبا الى جنب ، واستمر كل فى طريقة يتعثر حينا ويقوى حينا ، وانسحبت المونودراما بطابعها الفردى المتأصل بعيدا عن عالم المسرح الذى يحكمه مبدأ النشاط الجماعى والجدل بين الفرد والجماعة · ووجدت متنفسا لهـا فى مجـال الشعر فظهرت القصائد المعروفة باسم قصائد المونولوجات الدرامية التى برع فيهـا الشاعر الانجليزى روبرت براوننج على وجه الخصوص ·

ولكن مع بداية القرن العشرين ، ومع الصحوة الرومانسية التى بلغت أوجها فى المسرح على أيدى التعبيرين فى ألمانيا ، بدأت المونودراما تعود الى خشبة المسرح فنجد تشيكوف يكتب نصا مونودراميا بعنوان التبغ ، ونجد المخرج الروسى (نيكولاى يفرينوف) يدخل هذا الشكل الى المسرح الروسى بعد أن خلف المخرج التجريبى الشهير (مايرهولد) فى ادارة فرقة الممثلة (فيراكوميسار جفسكايا) عام ١٩٠٧ ، ثم نجد

جان كوكتو يكتب مونودراما بعنوان الصوت الانسانى فى فرنسا عام ١٩٣٠ ·

ولكن المد الرومانسى الثانى فى القرن العشرين اصطدم بذات العقبة التى تحطمت على صخرتها أحلام المد الرومانسى الأول ، أى عقبة التوفيق بين الثورة الفردية والثورة الجماعية ، أو بين الخلاص الفردى الذى اكتسى تدريجيا صبغة الحل الدينى والخلاص الجماعى الذى اكتسب تدريجيا صبغة الثورة الاشتراكية ·

لقد تأرجح التيــار التعبيرى فى المسرح بين النزعتين بصـــورة واضحة ، وفشل فى الوصول الى معادلة مرضـية ، فانقسمت الحـركة الرومانسية على نفسها مرة أخرى ، وتولد من التيار التعبيرى الرومانسى نوعان من المسرح : مسرح يلتحم بالمجتمع ويلتزم بقضـــاياه ويمثله بســكاتور وبريخت ، ومسرح يســحب الفرد بعيــدا عن دائرة المجتمع ويصــوره فى احباطه وقنوطه ووحدته · وبينما ركز النوع الأول على الجماعة وناوأ فردية الفرد تماما ركز النوع الثانى على الفرد وحده · وانحازت المونودراما بصورة طبيعية الى هذا النوع · ولم يكن غريبا أن يبدى صامويل بيكيت ــ الكاتب العبثى ــ اهتماما كبيرا بالمونودراما كشكل فنى وأن يكتب عددا من المونودرامات على التوالى مثل **شريط كراب الأخيرة ، والجمرات ، وايام السعيدة ، وأليس كذلك يا جو ؟ ومسرح بلا كلمات** (وهى مونودراما صامتة) · لقد وجد بيكيت فى المونودراما أصلح الأشكال المسرحية لصياغة رؤيته العبثية التى تقوم على عزلة الفرد ، واستحالة التواصل ، واليأس من الحلول الاجتماعية ·

الملامح الفنية والفكرية للمونودراما :

وفى ضوء هذا العرض الموجز لتاريخ المونودراما نستطيع تحديد الملامح الأساسية لهذا الشكل الدرامى ·

أما الملمح الأول فهو التركيز على الفرد ، فالمسرح فى المونودراما يشــغله ممثل واحــد ينفرد بخشــبة المسرح ليقنع المتفرجين بعبقريته التمثيلية فى غياب أى تحد أو مقارنة · المونودراما اذن ، تقوم فى التمثيل على أساس المنظور الواحد الذى تنعدم فيــه فرصــة الجدل عن طريق التنوع ·

ومع انعدام الجدل فى الأداء ينعدم الحوار بالمعنى الحقيقى فالممثل فى المونودراما قد يقيم جدلا مع نفسه ، ولكنه جدل زائف اذ هو آحادى المنظور ·

أما الملمح الثانى فهو العزلة : أن ظهور ممثل واحد على خشـبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر يخلق هذا الاحساس لدى المتفرج مهما كان موضوع المسرحية ، ومهما استخدم من مؤثرات صوتية • فالمونودراما بطبيعتها تفصل البطل عن محيطه الاجتماعى ، وتجعل المسرح الأحداث هو النفس الفردية • وينتج عن هذا الفصل الاجتماعى فصل تاريخى أيضا • فالزمن فى المونودراما هو زمن نفسى لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة على طريق الفعل ، فالفعل يتطلب من يقع عليه الفعل فى اطـار من التوتر والمقـاومة • ولكن هـذا العنصر ينتفى من المونودراما • ان المونودراما تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة على الفعل ـ اللهم الا اذا كان فعلا انتحاريا وهذا ملمح آخر من ملامحها •

ويتبع التركيز على انتفاء القدرة على الفعل تركيز على الماضى من ناحية والحلم من ناحية أخرى بحيث تعتمد الحركة الدرامية فى تطورها على الصراع النفسى المركز بين ما كان وما كان يمكن أن يكون ، وبين التوقع والتحقيق •

وغالبا ما تتمتع المونودراما كشكل فنى بالكثافة الشعورية الشديدة النابعة من تركيز الحدث الدرامى فى شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض • وربما كانت هذه الكثافة الشعورية أحد عوامل الاجتذاب الرئيسية فيها • فهى بالنسبة للمسرحية العـادية كالقصـة القصـيرة بالنسـبة للرواية فى عالم الأدب الروائى من ناحية التركيز الشعورى •

ولكن المونودراما كشكل فنى اكتمل فى أحضان النزعة الفردية ، التى وصلت بها الحركة الرومانسـية الى مرحلة التقديس ، تحمل فى طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردى فوق الخلاص الجماعى ، وتنقل بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة الى النفس فى انغلاقها على نفسها وجدلها العقيم مع ذاتها •

وحتى عندما تحاول المونودراما أن تطرح نوعا من النقد الاجتماعى الساخر عادة ما تصطدم هذه المحاولة بحدود الشكل المسرحى المونودرامى الذى يصل بالنقد الى طريق مسدود ـ فهى حدود تعزل الفرد عن محيطه التاريخى وتسجنه فى دائرة الحلم واجترار الأحـداث الماضية بدلا من التفاعل الحى عن طريق الفعل الحالى • لذلك لا تطرح المونودراما كشكل فنى امكانية التغيير الاجتماعى ، وأقصى انجاز ايجابى يتحقق من خلالها هو تعرية البطل الفرد (الذى يصبح بحكم الشكل الذى يطرحه وحده على المسرح لمدة ساعة أو أكثر رمزا للانسانية جمعاء) دون أن تستشرف طريقا لرأب الصدع الذى تعرية •

والمونودراما بطبيعة شكلها تفتقر الى العنصر النقدى فى تناولها لمادتها مهما حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر • ان الحاح الممثل الواحد والمنظور الواحد على وجدان المتفرج طول فترة العرض يخلق نوعا من التعاطف تنتفى فى اطاره امكانية النقد ، خاصة وأن المونودراما تتيح للممثل فرصة نادرة لشد الجمهور بقدراته الفذة بحيث تضيع الرسالة النقدية أو تتموع •

ظاهرة المونودراما فى مصر والعالم العربى :

اذا تساءلنا لماذا تجتذب المونودراما بصورة متزايدة عددا كبيرا من الشباب منذ السبعينات وحتى اليوم قد يقول قائل أن الشباب ينجذب الى الأشكال الدرامية العالمية التى يجد لها نظائر فى الأشكال الشعبية المصرية والعربية وأن الراوى الشعبى الذى يقص قصة وقد يمثل بعض أجزائها وحده أو مع آخرين هو نظير لشكل المونودراما الغربى ، ولهذا يجد هذا الشكل هوى فى نفوس شباب المؤلفين والمخرجين • وردا على هذا نقول ان هناك فرقا واضحا وجوهريا بين المونودراما والرواية الشعبية • ان الراوى الشعبى يحتفظ فى عرضه بالبعد الروائى الذى يقدم منظورا نقديا يتجادل مع المنظور العاطفى الذى يطرحه الجزء التشخيصى من عرضه أى الجزء الذى يهدف الى أحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفى ــ أى اننا نستطيع اعتبار الجزء الروائى تعليقا على الجزء التشخيصى •

ولكن فى المونودراما الغربية ينتفى هذا المنظور النقدى الروائى • فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلبته • وأن يستولى على مشاعره تماما بمهارته الأدائية ، وأن يجعله جزءا من عالمه بحيث يعتنق تماما نظرته الى الأشياء أما الراوى الشعبى فهو يدخل الشخصية التى يمثلها ثم يخرج منها على التوالى بحيث لا يطغى منظور الشخصية التى يتقمصها على المنظور السردى التعليقى •

وقد يقول قائل ان المونودراما تزدهر الآن لعوامل اقتصادية بحته لا دخل للثقافة فيها • فميزانيات المسارح ضعيفة ومن البديهى ان المسرحية التى يمثلها فرد واحد تتطلب امكانيات مادية أقل من المسرحية العادية وتمثل عامل توفير اقتصادى • ولكن أليس فى هذا القول قدر من التزييف للواقع ! ان مسرحية الممثل الواحد عادة ما تتطلب لنجاحها نجما عالى الأجر ، وقد تفوق تكاليف مونودراما مثل الحصان تكاليف مسرحيتين أو ثلاث من النوع التجريبى الذى تقدمه مجاميع الشباب فى مسرح الغرفة مثلا الذى يعتنق أسلوب العمل الجماعى ويقدم العرض الناجح تلو العرض الناجح •

وقد يقول آخر ان اقبال بعض الشباب على كتابة المونودراما ينبع من تصـــور خاطىء بأنهـــا أسهل فى التأليف من المسرحية المتعددة الشخصيات سواء كانت من فصل واحد أو عدة فصول · ورغم أن هذا التفسير يحمل قدرا كبيرا من الوجاهة والاقناع الا أنه لا يفسر الاقبال المتزايد على المونودراما فى الفترة الأخيرة بالذات · لماذا لم يقبل الشباب على كتابة المونودراما فى الخمسينيات والستينيات مثلا ، وهى الفترة التى اهتمت بصامويل بيكيت ومسرحه الذى يعج بالمونودرامات اهتماما كبيرا ؟ لماذا ظهر هذا الاهتمام بالمونودراما فجأة فى السبعينيات ؟ أمن المستبعد ان تكون هناك علاقة وثيقة بين الاتجاه الى المونودراما والظروف السياسية والاقتصادية والفكرية على الصعيدين العربى والمصرى التى سادت تلك الفترة ؟

ويطرح سؤال أخير نفسه :

أتكون دلالة الاقبال على المونودراما هى أن الانسان العربى قد يئس من قدرته على السيطرة على قدرة ، والالتحام مع هيئاته ومؤسساته فى صراع بناء ، والامساك بتلابيب التاريخ ، فالتف بفرديته ، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردى بعد ان يئس من الخلاص الجماعى ؟

الدراما بين النسبية والخلود

كثيرا ما يصف النقـاد ــ فى معرض التقريظ ــ بعض الأعمـال الدرامية بأنها أعمال خالدة ــ فيقال مثلا « رائعة شكسبير الخالدة » . والمعنى الواضح لهذه العبارة هو أن المسرحية المعنية قد عرضت وما زالت تعرض ويقبل الجمهور على مشاهدتها فى عصور ومجتمعات مختلفة . واذا سأل سائل : ما الذى يجعل عملا فنيا بعينه يتمتع بالخلود بينما يطوى النسيان أعمالا أخرى ؟ ــ أى اذا طلب تفسيرا لخاصية الخلود ــ قيل له فى معظم الأحيان أن العمل الفنى الخالد هو ذاك الذى يصور المشاعر الانسانية الخالدة التى تتكرر على مر العصور وبغض النظر عن طبيعة المجتمع ــ مثل مشاعر الحب والبغضاء والغيره والندم والانتقام ورهبة المجهول وغيرها . وقد يرضى هذا التفسير البعض . ولكن ... ألا ينطوى مثل هذا التفسير فى حقيقة الأمر على قدر من التزييف والتبسيط المخل ؟

ومصادر الزيف فى هذا التفسير ثلاثة : أولها تجاهله لحقيقة هامة وهى أن العواطف الانسانية لا توجد فى فراغ ، بل اننا نستشفها دائما من خلال ممارسات اجتماعية وحضارية تجسدها وتحورها ، وقد يختلف هذا التجسيد من مجتمع الى آخر ومن عصر الى آخر . ان الحب ــ على سبيل المثال ــ عادة ما يوصف بأنه عاطفة انسانية خالدة . وننسى كثيرا ان معنى الكلمة يختلف من ثقافة الى أخرى ويخضـع تعريفه لعوامل عديدة لا تنتمى كلها الى عالم المشاعر . ان فكرة الحب بالمعنى الرومانسى مثلا ــ الذى يتضمن تقديس الحبيب والعطاء الدائم دون انتظار مقابل ولا يتطرق اليه موضوع الزواج أو الجنس ــ فكرة الحب الرومانسى هذه فـكرة مصـنوعة لها ظروفهـا التاريخية والدينية والاجتمـاعية ، بـل والسياسية أيضا . ان القارىء لأدب وتاريخ أوروبا قبل العصور الوسطى

يدرك تماما غياب الحب بمفهومه الرومانسى من حياة هذه المجتمعات التى كانت تنظر الى المرأة باعتبارها زوجة وأما على أحسن الفروض أو باعتبارها حبائل الشيطان بعد وصول المسيحية • ثم نشأت فكرة الحب الرومانسى فى العصور الوسطى فى ظل البلاط والكنيسة حين اكتسى مديح الشعراء للملكات والأميرات ـ وكانت سطوتهن السياسية قد بدأت فى الاتساع آنذاك ـ طابع التبتل الصوفى الذى يقرن المحبوبة العالية القدر المستحيلة المنال بفكرة السيدة العذراء بحيث انتفت فكرة الجنس تماما من الحب ، وحلت مكانها فكرة الاشباع عن طريق الخدمة المتفانية للحبيبة العالية القدر • ويتضح ارتباط الحب الرومانسى بالبلاطات الملكية اذا قارنا هـذا الأدب الرسمى بالأدب الشعبى الشائع حينذاك اذ نجد معظم « البالادات » أى المواويل والأغانى الشعبية تتناول المرأة بصـــورة مناقضـة تماما للرومانسية وتطرح مفهوما للحب يقوم أساسا على الشهوة والاشـباع الجنسى وتعبر عنه بألفاظ بالغة الحرية أو الاباحية •

واذا نظرنا الى تاريخ فكرة الحب الرومانسى فى انجلترا مثلا نجدها ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياسة ، حيث ان الملكة العذراء اليزابث الأولى تبنتها وروجت لها لأسباب سياسية لا عاطفية ـ لقد استخدمت هـذه الملكة سلاح الحب أو التلويح بالحب لتضمن طاعة وولاء الأمراء الذين لم يتقبلوا بسهولة فكرة أن تحكمهم امرأة • واستغلت فكرة التبتل والخدمة المتفانية دون مقابل لتضمن استقرار حكمهـا وحاولت أن ترسـخ فى الأذهان فكرة عذريتها لتقرن نفسها بالسيدة العذراء حتى تجعل من نفسها شخصية مقدسة ، لا تشوبها شائبة الجنس ، يتبـارى الأمراء والنبلاء فى حبها وخدمتها دون أن تتطرق فكرة الزواج الى عقولهم ـ ومعها بالطبع فكرة مقاسمتها عرش البلاد • وقـد كتب الشـاعر الانجليزى (سبنسر) ملحمة تدور حولها أسماها « ملكة الجان » وأعطى هذه المرأة الملكة بعدا أسطوريا ، وجعل منها كيانا مقدسا شبه دينى يجب على الجميع أن يتفانى فى خدمته • ويستطيع القارىء المهتم بفكرة الحب الرومانسى ونشأتها أن يرجع الى كتاب (س• س• لويس) المسمى (قصة الحب الرمزية (The Allegory of Love) أو أن يقرأ ما ورد فى هذا الشأن فى كتاب « فن الكوميديا » للدكتور محمد عنانى •

واذا تركنا الحب جانبا وتناولنا معنى آخر من المعانى التى توصف دائما بأنها « انسانية خالدة » ، وليكن الشرف مثلا ، وجدنا أن مفهوم الشرف فى المجتمعات العسكرية التى تقوم على الحرب والغزو يختلف عنه فى المجتمعات الشرقية التى تقرن الشرف بالجنس وعن المفهوم الغربى الحديث للكلمة فقد يجد الشرقى أنه من الطبيعى والمفهوم أن يقتل أبا

ابنته لاتصالها برجل قبل الزواج بينما يجد الانسان فى زمن أو مجتمع مخالف هذه الفكرة وحشية وبدائية · وقد تنتفى صفة الشرف عن رجل يرفض الحرب فى مجتمع ما بينما ينظر مجتمع آخر الى موقفه السلمى نظرة ايجابية (كما نظر المجتمع الانجليزى مثلا للامريكيين الهاربين من حرب فيتنام) ·

وخلاصة القول اننا كثيرا ما نتكلم عن الانسان والعواطف الانسانية الخالدة ـ ونسوق كلمات وكلمات ـ مثل الحب والشرف والعدل ـ ونعتبر أن هذه الكلمات ذات دلالة موحدة لدى الانسان فى كل زمان ومكان ، وننسى دائما أن هذه الكلمات تكتسى ظلالا مخالفة من المعانى وفق الممارسات الاجتماعية المختلفة ويتغير معناها تحت وطأة الظروف التاريخية والسياسية ·

أما مصدر الزيف الثانى فى التفسير السائد لعبارة الأعمال الفنية الخالدة فهو يتمثل فى فرضية غريبة تبطن هذا التفسير · اذ اننا عندما نقول بأن الأعمال الفنية الخالدة هى تلك التى تصور المشاعر الانسانية الخالدة فاننا نفترض ضمنا أن هذه الأعمال تفرض نفسها على العالم دون وسيط ونغفل عمدا الدور الذى يلعبه الموصل فى فرض هذه الأعمال · وفى هذا الاغفال تجاهل متعمد لحقائق التاريخ ، وهل كان شكسبير ـ على موهبته الفذة ـ ليفرض نفسه علينا بهذه الصورة لو لم تكن انجلترا قد استعمرت أكثر من نصف العالم فى القرن التاسع عشر ؟ وهل كنا لنولى كورنى وراسين ولوركا ودانتى ـ على سبيل المثال ـ كل هذا التعظيم لو لم تقتسم كل من فرنسا وأسبانيا وايطاليا النصف الآخر من العالم عن طريق الاستعمار ؟ ان عنصر الالحاح الثقافى يشكل عاملا كبيرا فى فكرة خلود الأعمال الفنية ويرتبط ارتباطا وثيقا بالعوامل السياسية والاقتصادية وللتدليل على حجم الالحاح الثقافى فى مصر فى مجال الدراما ومدى تأثير هذا الالحاح فى ارساء بعض المفاهيم الدرامية التى يتعامل معها البعض الآن باعتبارها مطلقا لا يتغير يكفى أن نحيل القارىء الى قائمة العروض المسرحية فى مصر فى فترة ما بين الحربين والى ربوتوار فرقتى رمسيس وجورج أبيض · ويستطيع القارىء أن يرجع الى كتاب الأستاذ فتوح نشاطى « خمسين عاما فى المسرح » ليجد جانبا منها · ان السيادة الاستعمارية عادة ما يصاحبها سيادة ثقافية · ولن نستطرد فى هذا الحديث اذ أن القارىء يستطيع أن يلمس فى سيطرة اللغة الفرنسية على المغرب العربى وسيطرة اللغة الأسبانية على أمريكا اللاتينية مثالا واضحا لفرض الأدب بحد السيف ·

وأما مصدر الزيف الثالث (الذى نلمحه فى مقوله أن الأعمال الفنية

الخالدة هي تلك التي تصور مشاعر انسانية خالدة) فيكمن في التسليم الخاطيء بأن العمل الفني يحوى معنى ثابتا لا يتغير يضعه الفنان فيه بحيث يضمن له الخلود . ومن الواضح أن هذا التسليم يرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة التي حاولنا أن نفندها في بدء الحديث والتي تقول بأن هناك عواطف انسانية خالدة لا تتأثر بالمتغيرات التاريخية . وحلقة الربط هنا هي افتراض ثبات المعنى وانفصاله عن التاريخ . وكما يقال ان الحب يوجد في كل زمان ومكان يقال أيضا أن شكسبير مثلا يصلح لكل زمان ومكان . وفي الحالة الأولى يفترض القائل بأن هناك معنى ثابتا واحدا لكلمة الحب - التي لا تعدو أن تكون رمزا منطوقا تختلف دلالاته من عصر الى عصر كما بينا ، وفي الحالة الثانية يفترض القائل بأن هناك جوهرا انسانيا ثابتا في مسرحيات شكسبير لا يتغير تحت أية ظروف - وفي هذا تجاهل تام لطبيعة العمل الفني والعمل الدرامي بالذات ..

ونحن هنا لسنا في معرض الهجوم على شكسبير - ذلك الفنان الشعبي الأصيل الذي لمس روح عصره وأقام جدلا حيا مع مجتمعه ضمن لفرقته أعظم النجاح ، ولا نريد بالطبع أن نغضب هؤلاء النقاد الذين يحيطونه بهالة من الجلالة والتقديس ما كان الرجل ليقبلها في حياته ، بل كان ليجد فيها ادانة لمسرحه وفنه . اننا نحاول فقط أن نعطي تفسيرا معقولا ومقنعا لمعنى خلود الأعمال الفنية عامة وأعمال شكسبير خاصة - تفسيرا يعترف بدينامية العمل الفني ونسبية المعنى ولا يفصل الفن عن المتغيرات التاريخية . وحتى يتأتى لنا مثل هذا التفسير ينبغي أولا أن نلجأ الى أبسط التعريفات للعمل الأدبي - وسنقصر الحديث هنا على الدراما .

ان النص الدرامي في أبسط تعريف هو مجموعة من الكلمات والاشارات . فاذا اتفقنا على أن الكلمة هي رمز مكتوب أو منطوق يشير الى دلالة أو مفهوم وأن الحركة أو الاشارة هي رمز مرئي ومحسوس يسعى الى خلق معنى - كما ترمز الكف الممدودة الى معنى الترحيب مثلا في بعض المجتمعات بينما يرمز ضم الكفين على الصدر الى نفس المعنى في مجتمعات أخرى - يمكننا أن نصف العمل الدرامي بأنه نسق رمزي من الكلمات والاشارات يسعى الى تكوين دلالة من خلال تبادل حركي حواري يفترض وجود مفسر - أي متلقي يعطي الرموز والشفرات الاشارية دلالاتها الحية .

واذا اتفقنا على أن الرمز اللغوي المكتوب أو المنطوق قد يظل ثابتا بينما تختلف دلالاته من عصر الى آخر - كما يختلف معنى كلمة الحب مثلا من عصر الى عصر ومن مجتمع الى آخر . بحيث تتراكم الدلالات ، ويصبح الرمز على مر الزمن متنوع الدلالات - أي حقل دلالة - يمكننا

إذن أن نتفق على أن معنى العمل الفنى يختلف من عصر الى عصر — أى أنه نسبى بالضرورة ٠

واذا كان أى نص مكتوب يتطلب قارئا — أى مفسرا لرموزه اللغوية — حتى يتحقق معناه بنسبة ما ، فان الدراما التى تفتقر بطبيعتها الى المنظور الروائى تعتبر أكثر الأنواع الأدبية الحاحا فى طلب التفسير ٠ أن أى نص أدبى يمر بمرحلتين فى التفسير : أما المرحلة الأولى فيقوم بها المؤلف نفسه ونعنى بها أن المؤلف يقوم بتفسير النظم اللغوية والاشارية والأدبية المتاحة فى عصره لينتقى منها ما يصلح لانتظـام تجربته بحيث يستطيع توصيلها الى آخرين — أى أنه يشكل عمله الأدبى وفق تفسير خاص للرموز اللغوية المتاحة — وأما المرحلة الثانية فيقوم بها القارىء الذى يترجم الناتج الأدبى الى تجربة انسانية فى ضوء فهمه للعالم ٠

وفى حالة النصوص الدرامية يزداد الأمر تعقيدا ٠ فالمؤلف الدرامى يشرع فى التأليف وفى ذهنه صورة معينة ليس فقط عن النظم اللغويـة والاشارية والأشكال الدرامية الموجودة فى عصره ، بل وأيضا عن وسائل اخراج النص المتاحة ، وشكل المسرح ، وأسلوب التمثيل ، ونوعيـــة الجمهور الذى يتردد على المسرح — أى أن النص الدرامى المكتوب يحمل فى طياته بعد العرض المسرحى منذ البدية — أى فى مرحلة لتأليف ٠ وسواء كان المؤلف واعيا بهذا أم لا فان صورة المسرح تتدخل بدرجة ما فى صياغة النص الدرامى ٠ وقد يتخذ هذا التدخل صورة الكتابة وفق تقاليد العرض المسرحى السائدة ، وقد يتخذ صورة الاحتجاج عليها بتعديلها أو رفضها وطرح تخيل جديد لشكل العرض المسرحى ٠ ومن الطبيعى والمنطقى أن الكاتب حين يختلف مع رؤية عصره يحاول أن يخلق شكلا أدبيا جديدا يناسب رؤيته ولكن فى حالة المؤلف الدرامى يزداد الأمر تعقيدا حيث أن الشكل الدرامى الجديد قد يتطلب تغيرا جذريا فى أســـاليب العرض والتمثيل والتقاليد المسرحية لدى الجمهور — أى عاداته وتوقعاته النفسية فى الاستقبال ٠

وتاريخ المسرح يعج بالأمثلة التى تؤيد صحة ما سبق قوله ٠ فمن ناحية نجد أن مسرحيات الكاتب الروسى انطون تشيكوف قد فشلت فشلا ذريعا حين قدمت باسلوب التمثيل التقليدى الذى ساد فى موســكو فى القرن التاسع عشر والذى كان يعتمد على الميلودراما والمبالغات المجوجة ثم لاقت نجاحا هائلا عندما قدمت بأسلوب التمثيل الجديد الذى أتى به المخرج الشهير ستانسلافسكى كذلك نجد أن كاتبا مرموقا مثل سترندبرج قد اضطر الى انشاء مسرح خاص صغير ((The Intimate Theatre)) فى أواخر القرن التاسع عشر ليحاول ايجاد اســلوب جديد فى العرض

المسرحي — من تمثيل واضاءه وديكور وموسيقى — ليلائم تجاربه الجديدة التى كانت قد بدأت فى الابتعاد عن الطبيعية والاتجاه الى الرمز والتجريد٠

كذلك نجد فى تاريخ المسرح بعض الكتاب الذين كبلتهم التقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم ولم تنطلق ملكاتهم الابداعية فى كامل صورتها الا بعد رحيلهم عن أوطانهم ولو لفترة ٠ ومن هؤلاء الكاتب النرويجى هنريك ابسن الذى لم يكتب أعظم أعماله الا بعد ان ابتعد عن وطنه فترة مكنته من التحرر من اشباح الميلودراما والمسرحيات التاريخية التى هيمنت على المسرح النرويجى آنذاك ٠ وهكذا كان الحال أيضا مع الشاعر الأنجليزى بايرون الذى ظل محجما عن التأليف للمسرح رغم ولعه الشديد به وعمله فى لجنة القراءة بمسرح « درورى لين » الشهير وصداقته لمعظم العاملين بالمسرح فى عصره من مؤلفين وممثلين وذلك لعدم اقتناعه بسيطرة التقاليد الميلودرامية وسياده عنصر الأبهار السوقى فى ذلك الوقت ٠ ولكن ما أن رحل بايرون الى أوروبا واستقر فى ايطاليا بعيدا عن المسرح الأنجليزى حتى انطلقت ملكاته الابداعية فكتب سبع مسرحيات تمثل كل منها تجربة جديدة فى الشكل المسرحى وترهص بتطور فى أساليب العرض المسرحى ٠

ومن ناحية أخرى نجد عددا من الكتاب كان للتقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم أكبر الأثر فى توهج موهبتهم المسرحية ٠ ولعل أشهر هؤلاء الكتاب هم شكسبير فى انجلترا وسعد الدين وهبة فى مصر ٠ لقد أسعد الحظ شكسبير بالعمل مع فرقة مسرحية متفاهمة فى ظل تقاليد مسرحية مرنه ولينه بحيث جاء ابداعه يحمل روح الجماعة المتجانسة ٠ وليس من المستبعد أن كل فرد فى الفرقة كان يشارك بالرأى والمشورة لصالح الفرقة فى النهاية وربما لهذا السبب لم ينظر شكسبير الى أعماله باعتبارها نتاجا فرديا ولم يقم بجمعها ونشرها كمؤلفات فى حياته رغم شهرته ويسر حاله ولا أظن أن شكسبير كان ليبدع تلك الأدوار التراجيدية الرائعة من عطيل الى ماكبث الى لير الى هاملت لو لم يكن الله قد قيض له ممثلا وزميلا وصديقا فى عبقرية (ريتشارد بربدج) الذى كان قادرا على تجسيد أية شخصية يتصورها شكسبير ٠

وبنفس الصورة ، ولكن ربما بدرجة أقل ، كان لتعاون الأستاذ سعد الدين وهبة مع فرقة المسرح القومى فى الستينات التى كانت تضم مواهب فذه مثل السيده سميحة أيوب والسيده رجاء حسين والأساتذه عبد الفتاح البارودى وشفيق نور الدين ومحمد الدفراوى وغيرهم — كان لتعاونه مع هذه الفرقة أكبر الأثر فى الهامة « سكة السلامة » و « كوبرى الناموس » بعد « السبنسة » أضف الى ذلك أن المناخ العام الذى كانت تسوده روح

الثورة والتجديد مع الميل العام نحو الواقعية الاشتراكية كون مناخا ملائما لنمو وازدهار موهبته ٠

على من يتناول العمل الدرامى بالتفسير اذن أن يحاول قدر الطاقة الالمام بطبيعة المناخ السائد وتقاليد العروض المسرحية فى عصر الكاتب مهما أمن بخلود الأعمال الفنية وانفصالها عن الواقع ٠ فالعمل الدرامى نتاج عصر وكاتب ، وهو تفسير كاتب لعصره يصيغه فى رموز لغوية وحركية قد تفسر فيما بعد فى ضوء جديد ولكن تظل دائما أبدا تحمل بعضا من دلالالتها القديمة ٠

ذكرنا من قبل أن العمل الأدبى يحقق معناه من خلال مرحلتين من التفسير الأولى يقوم بها المؤلف الذى يترجم تجربته الى رموز لغوية يعتقد أنها تفسر معنى التجربة (ووضحنا الفرق بين الكاتب الأدبى والمؤلف المسرحى) ، والثانية هى مرحلة القراءة التى يقوم بها المتلقى دون وسيط فيعيد ترجمة شفرة المؤلف الى تجربة ٠ ولكن العمل المسرحى يختلف عن العمل الأدبى فى أن قارئه الأول هو المخرج أو الممثل الذى سيقوم بترجمته أو بمعنى أصح ترجمة تفسيره له الى عرض مسرحى يقوم المتفرج بدوره بتفسيره ٠ وقد يظن القارىء اننا ابتعدنا هنا عن فكرة خلود الأعمال الأدبية التى بدأنا بها ٠ ولكن الأمر ليس كذلك ٠ ان ادراك طبيعة العمل الدرامى أساسى فى تحديد مفهوم مقنع للخلود فى ضوء نسبية المعنى ٠

ان النص الدرامى يصل الى المتلقى عبر وسيط هو العرض المسرحى ٠ والعرض المسرحى هو ترجمة وتفسير لنص درامى أى اننا حين نشاهد عرضا مسرحيا فاننا فى حقيقة الأمر نشاهد قراءة أو تفسيـــرا للنص الدرامى الذى يقوم عليه العرض المسرحى ٠ انك حين تذهب لمشاهدة مسرحية لشكسبير مثلا فانك تشاهد فى حقيقة الأمر ترجمة المخرج وتفسيره لنص شكسبير ـ أى أنك تشاهد نسقا من الرمـــوز والاشارات التى صاغها شكسبير فى ضوء عصره كما فسرها المخرج والفرقة التمثيلية فى ضوء عصرهم ٠

ولا يقتصر الأمر على هذا ٠ فتفسير المخرج أو الفرقة يخضع الى حد كبير الى النظم الاشارية الحضارية السائدة فى العصر من تقاليد ملبس ومعمار وتعبير وأسلوب تخاطب أو تعامل وتقاليد استقبال مسرحيـة (كالصمت فى مواقع معينة والتصفيق فى مواقع أخرى وتحية الممثل عند دخوله ـ وهى تقاليد تختلف من بلد الى آخر ٠ وأذكر كيف تملكنى الحرج عند مشاهدتى لأول مسرحية فى انجلترا اذ انطلقت فى التصفيق بعد مشهد مؤثر لافاجأ بنظرات الازدراء تحيطنى من كل جانب) ٠ فقد تسمح النظم الحضارية فى مجتمع ما بالتقبيل على المسرح أو ظهور ممثلة عارية

وقد يرفض هذا مجتمع آخر · ولن يفيد اصرار المؤلف فى هذه الحالة على أن القبلة أو العرى مثلا جزء أساسى من المعنى الذى يريد ايصاله للمتفرج·

ان دراسة العلاقة بين التقاليد المسرحية السائدة والاخراج المسرحى والنظم الحضارية على مر العصور تحتاج الى عدد من الكتب التفصيلية — وكل ما نستطيع قوله فى هذا المجال الضيق هو التأكيد على ضرورة أن ينتبه المخرج والقارىء الى أن الجديد فى النص الدرامى قد يصطدم بالتقاليد الدرامية الأدبية السائدة من ناحية وبتقاليد العروض المسرحية المتعارف عليها من ناحية أخرى والأعراف الحضارية السائدة من ناحية ثالثة · فقد يتفق النتاج الأدبى الدرامى فى مرحلة مع التقاليد المسرحية السائدة وقد يختلف ، وقد يحدث ازدهار فى مجال الأدب الدرامى المكتوب وتخلف فى مجال الأساليب المسرحية مما ينتج عنه اساءة ترجمة وتفسير العمل الدرامى مسرحيا · وعلى القارىء دائما العودة الى النص المكتوبلقياس درجة التحقيق المسرحى فى ضوء امكانيات النص ولمقارنة تفسيره هـو للنص بالتفسير الذى قدمه العرض ·

وعندما يعود القارىء لنص درامى مكتوب ، أو عندما يقترب مخرج من نص درامى ، يواجه كليهما مشكلة التفسير — أى ترجمة الرمـــوز اللغـوية الى معنى · والتفسير أساسا هو ايجاد أو تحديد اطار الدلالة التى سيتم فى ضوئها فهم الرموز اللغوية والاشارية التى تكون النص المكتوب ، ثم ترجمتها مسرحيا — فى حالة المخرج — فى مرحلة تالية ·

وتحديد اطار الدلالة هذا ليس بالأمر الهين · فاذا كان النص معاصرا قد يختار المخرج أو القارىء أن يفسره فى اطار العقائد والفلسفات والنظم الاشارية السائدة — وعادة ما يحدث هذا فى مراحل الاستقرار التاريخى — أى تلك التى تستقر فيها المفاهيم · ولكن ، يحدث أحيانا ، خاصة فى مراحل التغيرات التاريخية العميقة ، أن يوجد فى المجتمع الواحد أكثر من اطار مرجعى واحد للتفسير ، فنجد المجتمع يعج بعدد من التيارات الفكرية المتصارعة التى يحاول كل منها أن يفرض تفسيره للكلمات فى ضوء رؤيته للعالم وأن يحتكر الكلمات المتداولة لصالحه — كأن يحاول تيار مثلا أن يجعل من تفسيره الخاص لكلمة عامة مثل العدل التفسير الوحيد المنطقى · والعدل كما نعرف جميعا يختلف مفهومه فى الفكـر الرأسمالى عن مفهومه فى الفكر الاشتراكى ، أو الاسلامى ، أو المسيحى · فاذا حدث أن تزاملت هذه التيارات فى مجتمع واحد ، فى فترة تاريخية واحدة ، انعدمت الدلالة اليقينية والمفهوم الواضح المشترك ، وأصبحت كلمة العدل كلمة مطاطة ، أو رمزا زئبقيا يفتقر الى الدلالة الواضحة ·

وقد يحدث أن يتفق فكر المخرج مع رؤية المؤلف للعالم ، وقد يختلف — وقد تتفق رؤيتهما معا مع الرؤية السائدة — ان وجدت — وقد تختلف . وفى مثل هذه الظروف عادة ما تطغى رؤية المخرج على العرض مهما حاول أن يتوخى الموضوعية ، وعادة ما يفرض فكرة على العمل — ولو حتى بصورة لا واعية — باعتباره اطار الدلالة الذى يفسر ويفهم — بل ويرى العالم من خلاله .

ولكن فى فترات التحول والقلقلة الفكرية لا يستطيع المخرج أن يجزم بأن تفسيره لنص ما وفق رؤيته — أى وفق اطار الدلالة الخاص به — سوف يصل الى المتفرج بالصورة التى يريدها ، فالمتفرج أيضا يأتى الى المسرح حاملا معه رؤيته وفكره — أى اطـــاره الدلالى الذى سيفسر فى ضوئه العرض . وقد يفسر العرض تفسيرا مخالفا لفكرة المؤلف والكاتب ، وقد يسقط عليه من واقعه المعاش تفسيرا جديدا .

وربما كانت هذه المشكلة — مشكلة تعدد وتصارع أطر الدلالات فى مجتمعنا اليوم — هى السبب الرئيسى لموجة المباشرة والتقرير التى تجتاح المسرح الآن . وربما كانت أيضا خلف شيوع كلمة « الاسقاط » والاهتمام الشديد بها بين النقاد ودارسى المسرح بصورة لم يسبق لها مثيل فى أى مجتمع أو حقبة تاريخية .

ان الاسقاط أو الاحالة — بمعنى ايجاد علاقة بين ما يحدث على خشبة المسرح وبين الواقع المعاشى — وجد منذ أن وجد المسرح ، وهو جزء لا يتجزأ من ذلك الجدل بين الفن والحياة الذى تناولته من قبل فى كتاب **المسرح بين الفن والفكر** ص ٨٥ . وما يسمى بالاسقاط السياسى هو فرع من الاسقاط يظهر عادة بدافع الاحتجاج فى عصور القمع السياسى والرقابة المتشددة — وقد استشرى هذا النوع من الاسقاط فى المسرح الاليزابيثى مثلا ، وكان من المألوف أن يذهب المؤلف الى السجن بعد عرض المسرحية . ولكن لم يحدث أن تملكت هذه الفكرة وسطا مسرحيا كما يحدث هنا الآن .

وأظن أن السبب لا يعود الى شدة الرقابة — ولو أن هذا عنصر هام — بقدر ما يعود الى تضارب التيارات الفكرية وتخبطهـا وعـدم وضـوح الرؤية . اذ حين ينتفى اطار الدلالة الواضح المشترك يحاول كل تيار فكرى أن ينظر الى العمل الفنى باعتباره دعوة لصالحه واسقاطا لرؤيته . كذلك يصبح رد العمل الدرامى الى وقائع محددة ومعروفة للجميـع أو شخصيات أو فترة بعينها هو أسهل وسيلة للتفسير . وغنى عن الذكر أن النوع الأخير من التفسير هو أبسطها وأكثرها تسطحا .

هذا اذا تعرض المخرج أو القارئ لنص درامي معاصر . أما اذا تناولا بالتفسير نصا كتب في عصر سابق . فقد يختارا أن يلتزما باطار الدلالة اللغوية السائد في عصر الكاتب أو بفلسفته وآرائه — اذا كانت معروفة — بحيث يتم تفسير وحدات المعنى في العمل الدرامي وفق رؤية الكاتب من ناحية ووفق المفاهيم الاجتماعية والفلسفية والفنية المتاحة في عصر الكاتب ونظمه الاشارية من ملبس وديكور وأسلوب تخاطب ، وبحيث يتم استثناء المفاهيم التي اكتسبها الرمز اللغوي بعد هذا العصر — وفي هذه الحالة يجيء العرض المسرحي — سواء تخيله القارئ أو نفذه المخرج — تاريخيا صرفا مثل عروض فرقة رمسيس — على سبيل المثال — التي حاكت بدقة أساليب الاخراج التاريخي للعروض الكلاسيكية الأوربية فجاءت بعيدة كل البعد عن واقع المجتمع المصري آنذاك ، وانتفى منها عنصر الجدل الأساسي بين الفن والحياة ، فأصبح يطلق عليها تعبير « عروض متحفية » بدلا من « عروض مسرحية » (Museum Pieces) — أي مكانها المتاحف بدلا من خشبة المسرح (ولو أن في هذا اجحاف للمتاحف التي عادة ما تقيم محتوياتها الثمينة حوارا مع الحاضر) .

وقد يختار المخرج أو القارئ أن يتعامل مع الرموز اللغوية والحركية التي تكون النص الدرامي من منطلق مبدأ جدل الدلالات للرمز اللغوي والاشاري الواحد ، بحيث يصبح الرمز اللغوي والاشاري حقل صراع لعدد من المفاهيم التي تنتمي الى أصول حضارية وعقائدية مختلفة . أي أن المخرج — القارئ هنا يحتفظ في تفسيره ببعض عناصر المحيط الفكري لكاتب النص وعصره ، وينشئ جدلا بينها وبين الفلسفة السائدة في عصره ، أو رؤيته الخاصة للعالم بحيث ينتج عن هذا الجدل أن يتكون الى جانب نسق الدلالة التاريخي للنص نسق اضافي من الدلالات المعاصرة يمكن أن نطلق عليه اسم النص التحتي أو Sub-text) .

ولعل أكثر كاتب تعرض لهذا النوع من التناول الجدلي من قبل المخرجين في جميع بلاد العالم ، وفي عصور مختلفة ، هو وليام شكسبير — الذي أصبح خالدا لهذا السبب فقد فسرت أعماله في ضوء الفلسفة الأشتراكية والوجودية وفي ضوء النظرية الليبرالية ونظريات فرويد ويونج في علم النفس وعلم الأنثروبولوجيا وفي اطار التيارات الثورية المعاصره في عدد من البلاد .

وعلى سبيل المثال حاول المخرج الفنان فهمي الخولي في مصر أن يقدم قراءة جدلية معاصره لمسرحية **تاجر البندقية** مزج فيها رؤية عصر شكسبير لما يمثله « شايلوك » — البطل اليهودي المرابي البخيل — برؤية عصرنا ومجتمعنا لما أصبح يمثله هذا اليهودي . فبينما احتفظ ببعد النظرة

الاليزابيثيه المسيحية فى المسرحية كما قدمها لنا ـ تلك النظرة التى كانت تلفظ اليهودى باعتباره من أمة قاتلى المسيح وعلى أساس اقتصـــادى باعتباره مسيطرا على رأس المال فى أوروبا وممتصا لدمائها آنذاك ـ نجد أن فهمى الخولى قد أضاف الى قراءته وتنفيذه للمسرحية اطارا آخرا للدلالة هو اطار الصراع العربى الصهيونى ، وأعطى المسرحية بذلك بعدا سياسيا معاصرا ٠

وقد يحاول المخرج فى تفسيره للنص أن ينفى تماما اطار الدلالـة التاريخى ويستبدله باطاره الفكرى الخاص أو بالأطار الفكرى السائد فى مجتمعه بحيث يصبح العرض حاملا لرؤية جديدة حتى ولو اضطره ذلـك الى حذف أجزاء من النص واستخدام ديكـــورات وملابس عصرية وذلك حتى يقنع المتفرج بأن الاطار الدلالى الذى يطرحه هو الاطار الوحيد الممكن لتفسير النص ٠ وقد حدثت مثل هذه المحاولة فى بعض عروض مسرحية تاجر البندقية فى انجلترا فحاول المخرجون ترجمة « شايلوك » الى رمز لأغتراب الانسان الغربى المعاصر فى مجتمع يناصبه العداء مع الاقصاء التام للبعد الدينى والاقتصادى لشخصية « شايلوك » ٠

كذلك حدثت محاولة مماثلة ، فى عرض طلابى لمسرحية الملك لير فى جامعة ساسكس (Sussex) ابان دراستى بها فى أواخر الستينات ، وبالتحديد فى عام ١٩٦٩ ـ أى فى قمة تلك الفترة التى شهدت موجة الثورة الشبابية الجامحة على المؤسسات الاجتماعية الموروثة والتى تجلت فى تيار التحرر الجنسى والأخلاقى الشديد وظهور الجماعات الخارجة على المجتمع والرافضة لكل التقاليد مثل الهيبيز وغيرهم ، وبعد ثورة الطلاب فى باريس عام ١٩٦٨ وغزو روسيا لتشيكوسلوفاكيا فى نفس العام والذى نتج عنه طوفان من الاحتجاج وطلب اللجوء السياسى من جانب الطلاب التشيك فى جامعة ساسكس ـ حدثت هذه المحاولة الجريئة والغريبة فى تفسير مسرحية الملك لير حين قدمت مجموعة من طلاب الجامعة رؤيـة جديدة للمسرحية فسرتها فى ضوء اللحظة الحاضرة آنذاك بكل ضغوطها وتوتراتها فجعلت من الملك لير ومن وزيره جلوستر باعتبارهمـا رأس الطبقة الحاكمة والأبوين الوحيدين فى المسرحية رمزا للطغيـان والظـــلم والفسق العشوائى (الأبوى والاجتماعى والسياسى) وجعلت من الابنتين العاقتين ريجان وجونريل رمزا لثورة الشباب الجامحة ورغبته فى نفض القيود الموروثة ـ عاطفية كانت أم اجتماعية أم أخلاقية ـ فاقترب العرض من روح المسرح التعبيرى فى العشرينات الذى سيطرت عليه فكرة قتل الأب كرمز لفكرة التحرر من طغيان الماضى وكبته ٠ بل ان الفرقة بالغت فى ترجمتها المعاصرة للنص فجعلت من الملك لير صنوا للدولة الاستعماريـة المتسلطة التى تمنح الدول الصغيرة التى ترزح تحت طغيانها استقلالا

مزيفا مشروطا بالطاعة والولاء ومكبلا بالاتفاقيات التى تضـمن استمرار سيطرة الدولة الكبيرة على الدولة الصغيرة بحيث يغدو الاستقلال صوريا بحتا • اى أن الفرقة جعلت من الملك لير رمزا للسلطة السوفيتية التى قهرت الشعب التشيكوسلوفاكى والمجرى من قبله — رغم انتمائهما الى نفس النظرية العقائدية — أى الى نفس الأسرة مثل جونريل وريجـان — بدعوى تصحيح المسار الاشتراكى •

ورغم جدة وطرافة العرض وحيويته التى جعلت المتفرج ربما لأول مرة يتعاطف مع جونريل وريجان ويشعر بالتشفى تجـاه معانـاة لير وبالازدراء تجاه مشاعر كورديليا ويرى فى المهرج شيئا أشبه بالمخابرات الأمريكية أو بالعقل المدبر المفكر للاستعمار بصوره المختلفة (فالمهـرج يسخر من سذاجة لير فى المسرحية لأنه فرط فى سيادته المطلقة) — رغم قلب الموازين هذا الا أن العرض فى نهاية الأمر تجاهل عن عمد أجزاء هامة فى المسرحية واضطر الى حذف العديد من المشاهد التى لا تتفـق والرؤية العامة التى يقدمها • وهذا النوع من التفسير للنصوص المسرحية رغم حيويته وفعاليته يعد تزييفا الى حد كبير اذ أنه يستخـدم النص كموصل لرؤية جاهزة ولا يستنبط الرؤية من خلال الابحار فى النص ذاته •

ومن العرض السـابق لمشكلة الخلود بكل ملابساتها وفى علاقتها بنسبية التفسير نخلص الى النتائج التالية : —

١— ضرورة الحذر فى معاملة النصوص الدرامية المعروضة باعتبارها مرآة شفافة لرؤية كاتب النص وعدم اغفال دور المخرج والممثلين والفنيين باعتبارهم مفسرى النص •

٢— أن العمل الدرامى هو فى أحد تعريفاته جماع قراءاته المختلفة على مر العصور •

٣— أن الالحاح المستمر يلعب دورا هاما فى فرض بعض الأعمال الدرامية على وجدان الأنسانية يعاد ترجمة وتفسير رموزها من زمن الى آخر •

٤— أن العمل الفنى الخالد ليس ذاك الذى يعالج ثابتا لا متغير يطلق عليه اسم النفس الأنسانية أحيانا أو العواطف البشرية الخالدة أحيانا ، بل هو العمل الذى يسمح بأكبر عدد من القراءات المختلفة التى تتم داخل أطر عقائدية مرجعية مختلفة فى عصور مختلفة •

أى أن العمل الفنى الخالد هو ذاك الذى يستمر فى جدله الدينامى مع الحياة والواقع والتاريخ ومع التغيرات التى تطرأ من عصرا الى عصر •

المسرح العمالى فى الغرب

صدر حديثا فى بريطانيا (عن دار روتليدج وكيجان بول المنشر ـ ١٩٨٥) كتاب قيم لاغنى عنه للمتتبع لتاريخ المسرح فى العالم وخاصة تاريخ الحركة المسرحية العمالية ، أو للمهتم بدراسة العلاقة الجدلية بين التيارات الفنيـة والتغيرات الاجتمـاعية ، أو بين المسرح والمجتمـع بصورة عامة وعنوان الكتـاب هو **أنواع من مسرح اليسار : اتجاهات المسرح العمالى فى بريطانيا وأمريكا من ١٨٨٠ الى ١٩٣٥ ٠**

من تأليف : رافايل صـامويل ، وايوان ماكول ، وستيوارت كوسجروف (*) ٠

الكتاب يقدم عرضا تفصيليا موثقا للحركات المسرحية العمالية فى بريطانيا وأمريكا فى الفترة ١٨٨٠ الى ١٩٣٥ ـ تلك الحركات التى يمكن ادراجها جميعا رغم تنوعها واختلافها تحت مظلة المسرح السياسى العملى ، أو مسرح العمل السياسى والاجتماعى سواء كان الهدف منه الاحتجاج أو الدعوة أو التحريض ٠

ويختلف هذا الكتاب شكلا ومضمونا عن غالبية الكتب التى تعرض لتاريخ المسرح الغربى اذ يتخذ مادته الوحيدة المسرح غير الرسمى الذى يقوم أساسـا على الهواة والذى يتجاهله عادة معظم مؤرخى المسرح فى الغرب ، وهو يعرض مادته الجديدة هذه فى شكل جديـد يعتمد على

(*) *Theatres of the Left : 1880-1935 Worker's Theatre Movements in Britain and America*, by Raphael Samuel, Ewan Macloll and Stuart Gosgrove, London, 1985.

التاريخ الجماعى أى تعدد الأصوات وعلى عرض الوثائق التاريخية نفسها على القارىء بأقل قدر من التدخل والتفسير · لذلك يحوى الكتاب عددا كبيرا من الوثائق القيمة ما بين مذكرات وخطابات وتسجيلات مفرغة وأحاديث لرواد وأقطاب حركة المسرح العمالى ، ومراسلات ومطبوعات ونشرات جماعية ، وبرامج عمل ومحاضر وتوصيات لبعض مؤتمرات المسرح العمالى ، كما يتضمن عددا كبيرا من النصوص المسرحية المنوعة التى قدمتها الفرق العمالية فى أماكن التجمعات العمالية أو فى الجامعات أو على مسارح مرتجلة فى الأندية والمكتبات العامة فى بريطانيا وأمريكا فى الفترة التى يؤرخ لها الكتاب ·

وتشغل الوثائق والنصوص المسرحية الجزء الاكبر من الكتاب الذى يقع فى ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير · وقد قام مؤلفو الكتاب بترتيبها وفقا للموضوعات أو الأفكار الأساسية التى تطرحها · فهناك على سبيل المثال قسم يحوى مجموعة من الوثائق التى تؤرخ للجدل الفنى الحاد الذى دار فى بريطانيا فى الثلاثينات بين العاملين فى المسرح العمالى حول مدى صلاحية أسلوب المدرسة الطبيعية لتحقيق أهداف المسرح العمالى · وهناك قسم وثائقى آخر خاص بنشأة المسرح العمالى السياسى فى أمريكا يحوى محاضر مؤتمرين من مؤتمرات المسرح القومى العمالى فى الثلاثينات الى جانب مذكرات مخرج يصف فيها أسلوب العمل فى المسارح العمالية والمراحل التى يمر بها النص المسرحى — الذى عادة ما يتم تأليفه بصورة جماعية — حتى يتحول الى عرض مسرحى يحقق الهدف المرجو منه · كذلك يتضمن هذا القسم وثيقة ممتعة تصف مغامرات مجموعة من عمال الغزل والنسج لتقديم عرض مسرحى ·

ورغم صبغته الوثائقية الغالبة عليه الا أن الكتاب لا يخلو من قدر من السرد التاريخى ، فيجد القارىء فى بداية كل قسم من الأقسام الوثائقية مقدمة سردية (كما يسميها المؤلفون) بقلم واحد من المؤلفين الثلاثة أو أحد أقطاب المسرح العمالى تعرض لفترة هامة أو ملمح أساس فى تاريخ المسرح العمالى وتكون بمثابة خلفية مبدئية للمادة الوثائقية التالية ·

وبادىء ذى بدء يقدم (رافايل صاموئيل) للكتاب بحديث عام حول المسرح والسياسة بعنوان Theatre and Politics يؤكد فيه ن المسرح ليس مجرد عاكس للسياسة بل صانع لها بما له من قدرة على التأثير الفكرى والوجدانى · ثم يعقب ذلك فى فصل تال برصد وتحليل لعلاقة المسرح بالتيار الاشتراكى فى بريطانيا فى الفترة التاريخية التى يعرض لها الكتاب · وبعد ذلك يقدم (توم توماس) للجزء الخاص بوثائق المسرح العمالى فى بريطانيا بمقالة ممتعة بعنوان مسرح فقير للفقراء أو

(A Propertyless Theatre for a Propertyless Class) يبين فيها العلاقة بين المضمون الاجتماعى **الجديد** للمسرح العمالى والأشكال الفنية التجريبية الجديدة التى نبتت فى ظله ، ويتبعه (**ايوان ماكول**) فيقدم تاريخا مفصلا لأحد الفرق العمالية الهامة فى مدينة مانشستر البريطانية وهى فرقة مسرح الفعل Theatre of Action.

فى المقدمة السردية التى تسبق القسم الوثائقى الخاص بالمسرح العمالى فى الولايات المتحدة يتتبع (ستيوارت كوسجروف) تطور المسرح العمالى الأمريكى بداية من المرحلة التى أسماها مرحلة مسرح الصاعقة الى مرحلة مسرح الجماعة وذلك فى مقالة بعنوان :
From Shock Troupe to Group Theatre

وتلقى هذه المقالة الضوء على المساهمة العملية الفعالة التى قدمها الفنانون المثقفون والجامعيون للمسرح العمالى بحيث تميز بالمرونة الفنية والابتكار والخيال الخصب والاقبال على التجريب بدرجة لم يتمتع بها المسرح العمالى فى بريطانيا • كذلك يؤكد (كوسجروف) الدور الايجابى الهام الذى لعبه المسرح العمالى الأمريكى فى مقاومة التيار الفاشى الذى بلغ أوجه فى الثلاثينات وتمثل بوضوح فى نشاط جماعة كوكلوكس كلان (Ku Klux Klan) أو جماعة الفرقة السوداء (The Black Legion) أو غيرهما •

لقد تصدى المسرح العمالى الأمريكى بشجاعة ووعى لمأساة التفرقة العنصرية وطرح على خشبته المظالم الفاحشة التى عاناها الزنوج والأجانب من المهاجرين اوروبيين فى جو المحافظة الفكرية والقمع السياسى الذى نتج عن التخوف من غزو الفكر الاشتراكى بعد انتصار الثورة الروسية خاصة بعد تفاقم مشكلة البطالة والأزمة الاقتصادية •

لقد لعب المسرح العمالى فى تلك الفترة دور ضمير أمريكا الأخلاقى وحول الزنجى المقهور المحتقر والأجنبى الغريب المعدم الى بطل شهيد لا ينسى — ففى مسرحية بعنوان **آلهة البرق** (١٩٣٠) على سبيل المثال تعرضت فرقة الممثلون المتمردون العمالية فى مدينة لوس أنجيليس لحادثة حقيقية شهيرة أثارت جدلا عنيفا فى العشرينات وهى محاكمة واعدام اثنين من المهاجرين الايطاليين ذوى النشاط السياسى المعارض بتهم ملفقة هى السرقة والقتل • وفى نفس العام قدمت فرقة من العمال المجربين نفس المسرحية فى مدينة نيويورك • •

كذلك ألهمت حادثة شنق أخوين من الزنوج بتهمة الاغتصاب بعد محاكمة مرتجلة ابان حمى التفرقة العنصرية عددا كبيرا من العروض

العمالية التى أدانت الحادثة والضمير الأمريكى ــ مثل العرض الذى قدمته فرقة المعمل المسرحى العمالى بعنوان **مبدأ الشنق الفورى** (Lynch Law) وعرض فرقة بونه العمالية بعنوان Scottsboro (وهو اسم مكان الحادثة ثم كتب (لانجستون هيوز) نصا بعنوان Scottsboro Limited وكتب (جورج وكسلى) نصا يتبع مدرسة الواقعية الاجتماعية بعنوان **لن يموتوا أبدا** (They Shall Not Die)

ومن ثنايا الوثائق والفقرات السردية تبرز حقائق هامة حول المسرح العمالى ربما كان أهمها هو قدرته على تحقيق التواصل الفنى والفكـرى الفعال بين العمال فى مختلف أقطار العالم ــ ذلك التواصل التى يتجسد فى انتقال النصوص والتجارب المسرحية من بلـــد الى آخر فنجد مسرح العمال الانجليزى يقدم عام ١٩٣٠ المسرحية تلو الأخرى للكاتب الألمانى (أرنست تولر) مثلا ، ونجد اتحاد المسرح العمالى فى اليابان يخاطب أعضاء الحركة المسرحية العمالية فى بريطانيا وأمريكا طالبا منهم المؤازرة والمعونة فى وثيقة بتاريخ ١٢/٤/١٩٣٢ ·

وثمة حقيقة أخرى يؤكدها تاريخ الحركة المسرحية العمالية وهى قدرة هذه الحركة على حمل مشعل الفن الصحيح حتى فى أشد عصور المسرح ظلاما وانحطاطا اذ يذكر لنا التاريخ أنه فى بريطانيا فى منتصف العصر الفيكتورى ، حين غرق المسرح فى التفاهات الميلودرامية والهزلية ، كانت فرق العمال من الهواة تمثل مسرحيات شكسبير بحماس متزايد ، بل لقد قام فريق من العمال عام ١٨٦٤ بتشكيل لجنة خاصـة للاحتفـال بالذكرى المئوية الثالثة لمولد شكسبير وهو ما لم يخطر على بال الأجهزة الرسمية أو المثقفين آنذاك أن يقوموا به ·

ويلمح القارىء فى منعطفات هذا الكتاب الهام شخصيات لامعة مألوفة ساهمت فى أثراء الحركة المسرحية عامة انطلاقا من اسهامها فى الحركـة المسرحية العمالية ــ مثل المخرج الأمريكى الشهير (ايلياكازان) والمؤلف (كليفورد أوديتس) الذى طرق باب الشهرة بنص عمالى بسيط يدعى **فى انتظار لفتى** (Waiting for Lefty) مـــن كلمـــة (Left) بمعنى يسار ــ يتتبع فيه تحول عامل من اللامبالاة التامة الى الالتزام ·

ويحمل الكتاب فى طياته رسالة قوامها ضرورة تواصـــل المثقفين بالحركة المسرحية العمالية · فتاريخ المسرح العمالى فى كل من بريطانيا وأمريكا يثبت أن التحام الجامعة بالمصنع ، أو أقسام المسرح بالجامعات بفرق الهواة العمالية من شأنه أن يثمر حيوية ثقافية وحركة مسرحية مزدهرة بأزهد التكاليف ·

الانسان والآلة فى آخر مسرحيات ألان ايكبورن :
« من الآن فصاعدا »

ظهرت حديثا المسرحية الرابعة والثلاثين للكاتب الانجليزى المعاصر (ألان ايكبورن) مما يؤكد الرأى القائل بأنه أغزر الكتــاب المسرحيين المعاصرين انتاجا • ويتميز انتاج (ايكبورن) المسرحى فى مجموعة ــ رغم غزارته الشديدة ــ بالجودة والاتقان الفنى ، والحس الكوميدى الساخر، والتمرس المسرحى العميق • ان (ألان ايكبورن) يمثل « رجل المسرح » بكل معنى الكلمة فقد انخرط فى سلك التمثيل منذ أن كان صبيا فى السابعة عشر وعمل مع عدد كبير من فرق الربوتــوار الاقليمية حتى استقر به المقام مع فرقة (مسرح ستوديو جوزيف) بمدينة (سكاربارا) الاسكتلندية وأقام هناك بصفة دائمة وعمل مع هــذه الفرقة الصــغيرة ممثلا ومخرجا لعدة سنوات تفتحت خلالها مواهبه فى التأليف • ثم ترك (ايكبورن) (ستوديو جوزيف) الى فرقة (المسرح الــدائرى) بنفس المدينة (Theatre-in-the-Round) وما زال يعمــل حتى الآن مديرا فنيا لها يمارس التأليف والاخراج من خلالها • وقد أتاحت هذه الفرقة الفرصة والمجال لموهبة (ايكبورن) لتنطلق وتتفتح فى حرية تامة دون قيود ، وساندته ودعمته فأخلص لها بدوره فحققت بفضله شهرة كبيرة ، بل أن (ايكبورن) لا يزال يصر على أن تعرض هذه الفرقة مسرحياته أولا قبل أن يسمح بعرضها فى حى المسارح الشــــهير (الوست اند) بلندن •

لقد اشتهر (ألان ايكبورن) بقدرته على استنباط الكوميديــا من المواقف المعتادة المتكررة والشخصيات المألوفة فى مجتمع الطبقة المتوسطة الانجليزية من سكان ضواحى المدن • ورغم أنه فى مسرحيته الأخيرة هذه

يرتاد مجالا جديدا تماما على مسرحه ـ هو مجال أدب الخيال العلمى ـ الا أنه يبدأ مسرحيته بموقف مألوف ومشكلة متكررة فى حياة مثقفى الطبقة الوسطى الانجليزية . فالمسرحية تصور مؤلفا موسيقيا هو (جيروم) تهجره زوجته وابنته فينتابه شعور بالوحدة والاحباط يعـــوق جهده الابداعى . ويحاول (جيروم) استرداد ابنته لتؤنس وحدته لكنه يفاجأ بضرورة أن يوفر لها جوا أسريا صالحا ، ويعلم أن مشرفا اجتماعيا سيزوره للتأكد من توفر هذا الجو الأسرى . ويستأجر (جيـــروم) فتاة تدعى (زوى) لتمثل دور الزوجة وربـة الأسرة أمام المشرف الاجتماعى ثم يستبدلها بانسان آلى يشبهها تماما ليستمر فى خداع المشرف الاجتماعى حين تهجره لفشلها فى التواصل معه . لكن (جيرم) يفشل فى علاقته مع الانسان الآلى الذى اتخذه رفيقة كما فشل من قبل فى علاقته مع زوجته وابنته والفتاة (زوى) .

وتناقش المسرحية فى مجموعها بأسلوب شديد الفكاهـة ، عميـق المغزى ، علاقة الانسان بالآلة . فهى تصور الفنان (جيروم) وقد تحول الى آلة تلتهم حياته الشخصية لتصنع فنه ـ أى موسيقاه . وتصـور المشرف الاجتماعى وقد قولبته روتينية وظيفته فغدا بدوره آلة تفتيش وانذار تسير وفق قواعد آلية لا تتغير أو تلين ولا تستطيع تفهم البشر أو التواصل معهم . ويؤكد لنا (ايكبورن) هذا المعنى عن طريق التجسيد البصرى اذ حين يخلع المشرف الاجتماعى سترته نرى على ظهره مجموعة من الأسلاك المتشابكة وآلات التنبيه وعددا من التروس فيصبح أشبـه بالدمية التى تعمل بالزمبلك . وازاء هذا التكشف يصبح المتفرج فى حيرة من أمره ولا يدرى اذا كان أمام انسان حقيقى أم انسان آلى . ومن خلال مشاعر الحيرة هذه تتبلور مفارقة الانسان ـ الآلة . وعلى الطرف الآخر نرى الرفيقة الآلية المبرمجة (وأسمها أيضا زوى) تحاول أن « تتأنسن » ـ أى أن تسلك مسلك الانسان . لكنها تفشل حين تصطدم بآلية (جيروم) التى تناقض تعريف الانسان الذى يحتويه برنامجها ، ولهذا تفشـــل علاقتهما . ومن خلال تصادم الانسان / الآلة ، والآلة / الانسان تتفجر الكوميديا ويتبلور معنى المسرحية .

وتجسد مسرحية (ايكبورن) الأخيرة هذه نظرية الضحك كما طرحها الفيلسوف الفرنسى (هنرى برجسون) . لقد عرف برجسون الضحك بأنه تعبير عن احساس بالتوتر ينتج عن ادراك الآلية فى سلوك البشر ، فالانسان فى تصوره حر الارادة ، تلقائى ، وقادر على كسر الأنماط . لكنه حين يتقولب ويفكر ويتصرف بصورة آلية يمسخ طبيعته ويخـلق نوعا من المفارقة أو التناقض الذى يفجر الضحك ـ ولا نستبعد أن يكون

(ايكبورن) قد استلهم مسرحيته هذه من برجسون مباشرة ، بل يمكننا اعتبارها ترجمة درامية لنظريته هذه ٠

وعلى نهج أدب الخيال العلمى فى أفضل صوره يقدم لنا (ايكبورن) موقفا واقعيا عاديا تماما فى البداية يقتحمه فجاة عنصر غريب يحيــــل الواقع الى ما يشبه الفنتازيا أو الكابوس ويتمخض عن هذا الصدام ازالة غشاء العادة والألفة عن الواقع فنراه وكأننا نبصره لأول مرة مما يؤدى الى اثارة العديد من التساؤلات ٠ وأحد التساؤلات الأساسية التى تثيرها المسرحية هو : هل من الافضل لنا ان نتحـول نحن البشر الى آلات منضبطة محكمة حتى نتخلص من نقائصنا كبشر أم أن الانسان بكل عيوبه وسوءاته أفضل من الآلة لأنه رغم أخطائه يستطيع أن يدرك خطأه ويتعذب ويعانى ويندم ويتحمل مسئوليته الأخلاقية ؟

وكعادة كل عمل فنى جيد لا تقدم لنا المسرحية اجابة محددة شافية بل تكتفى بعرض كل جوانب القضية واثراء وعينا بها وان كانت نهايتها ــ وهى فشل (جيروم) فى التواصل حتى مع الانســان الآلى ــ ترهص بأدانة ضمنية لآلية الحياة المعاصرة وعزلة الفنان فى محـــراب فنه عن المجتمع والبشر العاديين ٠ فمسرحية **من الآن فصاعدا** تثير تساؤلا هامـا حول طبيعة الفن من حيث الابداع والتلقى بحيث تشكل قضية التواصل الفنى جانبا هاما من قضية التواصل البشرى ــ ان المؤلف (جيروم) يفقد قدرته على الابداع حين تتحطم روابطه الأسرية التى كان يظن أنها تعوقه عن الابداع ٠ وحين يبحث عن بديل للتواصل البشرى ــ بديل لا يضع عبئا عليه ويتركه حرا من كل عطاء أو التزام ــ يجده فى الآلة ٠ لكن الآلة نفسها ترفضه لأنه قد أصبح مسخا شائها للانسان وللآلة فى آن واحد ٠ وتبرز قضية التواصل الفنى فى بداية المسرحية فى حديث بين المؤلف الموسيقى العظيم صاحب الأربعمائــة مؤلف والفتاة العادية (زوى) ٠ فمن خلال هذا الحديث نعرف أن الأعمال الموسيقية الوحيدة التى تعرفها الفتاة لهذا المؤلف هى سلسلة من الاعلانات التلفزيونية عن بودرة للأطفال (يخجل منها الفنان ويود أن ينساها) بينما تجهل تماما مؤلفاته الموسيقية الأخرى ٠ ويثير هذا الحوار تساؤلا عن شرعية الفن الذى لا يعرفه أو يتذوقه أو يفهمه الا القلة القليلة والخاصة ، أو الابداع الذى يمارسه الفنان لتحقيق أو تأكيد ذاتــه أو نظرياته فى عزلــة عن المجتمع والآخرين ٠

ولا يعنى هذا أن (ايكبورن) يرفض أو يدين تماما ما يسمى بالفن الراقى ويحبذ أو ينتصر لما يسمى بالفن السهل ــ الجماهيرى أو التجارى٠ اننا نجده يسخر برقة من جهل الفتاة من ناحية ومن صرامة وعزلة وتقعر

وزيف جيروم من ناحية أخرى ويحقق من خلال السخرية الفكهة الرقيقة ادانة للهوة الثقافية التى تفصل بين الطبقات ، وبين المثقفين من ناحية والبشر العاديين من ناحية أخرى وذلك دون أن يحمل أيا من الطرفين وحده مسئوليتها .

ان مسرحية **من الآن فصاعدا** تحمل فى ثناياها مبدأ فنيا هاما التزم به (آلان ايكبورن) طوال حياته — حاذيا حذو رجل مسرح كامل آخر من أجداده هو وليام شكسبير — مبدأ يتلخص فى مقولة « السهل الممتنع » . فهو يكشف فى هذه المسرحية أن الفنان الذى يتعالى بفنه على الجماهير ينتهى الى انصراف الجماهير عنه الى الفنون الهابطة ، وبهـذا يتحمل مسئولية عزلته التى تقود حتما الى جدب ابداعه ، ومسئولية الهبوط بالمستوى الثقافى للأمة . ان الموسيقار (جيروم) حين ينعزل بنفسه عن أسرته وعلاقاته الانسانية ينعزل أيضا بفنه عن الناس ويقع فى فخ الآلية الجدباء والتجريد العقيم فى علاقاته الانسانية وابداعه الفنى معا .

ورغم الجو المعاصر (الواقعى فى البداية) الذى تطرحه المسرحيـة الا أن القارىء لا يملك الا أن يدرك فى نهايتها أنها صياغة معاصرة فى قالب كوميدى للأسطورة القديمة « بيجماليون » التى صاغها الحكيم رحمه الله للمسرح المصرى والتى تصور مثالا يحول تمثاله الجميل الى حقيقـة بشرية لا يلبث أن يرفضها ويحطمها اذ يعيدها تمثالا مرة أخرى . ان الفتاة الجاهلة بأمور الفن المتعقر ، والمنشغلة بأمور الحياة — (زوى) وشبيهتها الآلية ، تستدعيان بالحاح الى ذهن المتفرج التمثال الجميـل « جالايتا » فى الأسطورة ومسرحية الحكيم ومسرحية (برنارد شو) عن نفس الأسطورة التى شاهدها المتفرج المصرى فى صـورتها السينمائيـة بعنوان **سيدتى الجميلة** . ويفيد هذا التداعى للأسطورة والأعمال المعروفة المأخوذة عنها فى بلورة البعد الفنى للقضية المطروحة فى المسرحية وهى قضية التواصل البشرى .

تياترو ·· فى النقد المسرحى

تحت العنوان المبتكر « تياترو فى النقد المسرحى » صــدر حديثا الكتاب السادس فى مجال النقد المسرحى للأستاذ جلال العشرى ·

واختيار المؤلف للكلمة « تياترو » فى صدر عنوان كتابه ليس مبعثه استغلال نجاح البرنامج التليفزيونى الذى يعده تحت هذا الاسم لاجتذاب القراء — كما يقول البعض — رغم مشروعية مثل هذه المحاولة ، ولكنــه اختيار له لغزاه · فمن ناحية يحاول جلال العشرى عن طريق الاستخدام المتعمد لكلمة « تياترو » التى نبذها المثقفون منذ أمد طويل أن يكسر حاجز الرهبة الذى عادة ما يحول بين القارىء العادى المتعطش للثقافة والمتذوق لفنون المسرح دون دراسة وبين الدراسات المسرحية المتخصصة ، وهو حاجز ينبع فى أحيان كثيرة من استخدام المؤلفين لعناوين تستعصى على فهم القارىء أو تفشل فى اجتذابه ·

ومن ناحية أخرى ، يحاول المؤلف ان يؤكد من خلال كلمة تياترو رؤيته النقدية التى تعطى العرض المسرحى أهمية لا تقل عن أهمية العرض الدرامى ، والتى تؤكد ان النص المكتوب لا يمكن ان يتحقق بصورتــه الكاملة ويبرز دلالاته الكامنة الا على خشبة المسرح · فكلمة « تياترو » الشعبية القديمة تستحضر الى الذهن عادة فنون العرض المسرحى بجميع أنواعها ، وهى فى هذا تختلف عن كلمة « مسرح » أو « مرسح » التى اكتسبت حديثا — مثلها مثل شكسبير — هالة مزعجة ، بل وضارة ، من الوقار الزائف والهيبة المضللة من جراء اقترانها بتعبير لمسرح الجاد (أو ثقيل الظل فى تفسير العامة) أو من استخدامها أحيانا كمرادف لكلمة دراما التى يصر البعض على تصويرها فى صورة القالب المتحجر

ذى القواعد الأكاديمية التعسفية بينما يفسرها البعض الآخر ـ خاصة فى الدراسات الاكاديمية النظرية ـ باعتبارها نصا أدبيا بالدرجة الأولى وقابل للمسرحية بالدرجة الثانية ٠

ولكن اصرار جلال العشرى على تأكيد أهمية العرض المسرحى فى نقد الدراما لا يعنى انه يتناول المسرحيات التى يناقشها فى كتابه من منظور العرض المسرحى فقط ٠ فجلال العشرى ، وهو صاحب القراءات الواسعة المتنوعة فى أدب المسرح العربى والغربى ، وصاحب الترجمات والدراسات المسرحية العديدة ، يعنى عناية فائقة بالنص الدرامى باعتباره « النواة التى تثمر العرض المسرحى ثم تبقى بعد أن يلتهم الجمهور الثمرة ـ أى بعد انتهاء العرض ـ لتثمر عروضا أخرى » ٠

ان مؤلف « تياترو » ينتمى الى القلة المتميزة من نقادنا المسرحيين الذين يرون فى الدراما تجربة كاملة لها ابعادها الاجتماعية ودلالاتها الفلسفية ، فهى تشمل الثابت والمطلق والماضى ـ أى النص المكتوب ـ من ناحية ، والمتغير النسبى الآنى ـ أى العرض ـ من ناحية أخرى ٠ أن الدراما فى اطار هذه الرؤية لا تكمن فى النص وحده أو فى العرض وحده ، بل تكمن فى جدل النص مع العرض من ناحية ، وفى جدل العرض مع الجمهور من ناحية أخرى ، فالدراما لا تتحقق كتجربة مسرحية كاملة الا بعد ترجمة النص الأدبى الدرامى الى تشكيل جمالى حركى منطوق على خشبة مسرح فى حضور جمهور بحيث يتجادل معه ويتحدد معناه ودلالاته من خلال تفاعله مع واقع لحظة تاريخية معينة بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية والثقافية ٠ أى أن النص الدرامى فى رؤية مؤلف « تياترو » لا يكتسب حياته ولا يكتسب دلالته وحيويته الا من خلال تفسيره وترجمته الى عرض من قبل مخرج وممثلين ، ثم من خلال تفاعل العرض مع جمهور المتفرجين بحيث يتحول النص والعرض معا الى تجربة مسرحية لها معناها الفنى ودلالاتها الحياتية ٠ ويصيب المؤلف حين يؤكد أن النص المسرحى يظل دائما أبدا ، ومهما بلغ تميزه أو عبقريته ، مشروع تجربة مسرحية ينتظر التحقيق والفاعلية ٠

وفى اطار هذه الرؤية لطبيعة التجربة المسرحية يتعرض جلال العشرى فى مقدمته لما يسمى بأزمة النصوص التى يعانى منها المسرح فى العالم أجمع ، ويؤكد ضرورة التحام المسرح بقضايا المجتمع وذلك لأن المسرح « دون غيره من فنون التعبير فن مرتبط بالمنصة المسرحية ، وبالتالى بالساحة الاجتماعية أو بالاحرى بالجماهير » ويرى أن أزمة النص المسرحى فى العالم العربى ترتبط ارتباطا وثيقا بأزمة الديمقراطية وحرية التعبير ٠

وهو يؤكد بعد ذلك أن الجدل الحر مع المجتمع وأنظمته الفكرية والسياسية والاقتصادية شرط أساسى لظهور المسرح العربى القومى الصادق الذى يرتفع بالمحلية الى العالمية ، ويتواصل مع الوجدان العربى كله ليصل فى النهاية الى « التلاحم الكلى مع المضمون الانسانى بوجه عام » أى أن جلال العشرى يؤكد عن حق تلك المفارقة التى حيرت الكثيرين والتى عبر عنها صلاح عبد الصبور حين قال ان علينا ان نخوض بحار النسبية لنصل الى المطلق ٠

فالمسرح ينبغى أن يخوض بحار المحلية ليصل الى العالمية ، وعليه ان يتجادل بحرية مع واقعه المحلى الضق حتى يصبح عربيا قوميا ، ثم عليه أن يتجادل بصدق مع الواقع العربى حتى يصبح عالميا يعبر عن تجربة أساسية متكررة فى وجدان الشعوب والأمم ٠

وفى اطار حديثه عن المحلية والعالمية فى المسرح يقدم المؤلف وجهة نظر معتدلة ومقنعة فى قضية الثورة على الأشكال المسرحية الغربية ومحاولة استنباط قالب مسرحى عربى صميم ٠ فهو يتحمس لاستلهام الفنون الشعبية المرتجلة مثل خيال الظل والاراجوز ويؤيد استخدام التراث من القصص والحكاوى والمغازى وسير الابطال ، وهو يصيب حين يؤكد فى نفس الوقت أن جوهر المسرح والتجربة المسرحية هو واحد فى العالم كله مهما تعددت صياغاته وأشكاله من بلد الى آخر ومن لحظة تاريخية الى أخرى ٠ فالدراما هى فى أساسها صراع متطور يتم أمام جمهور فى جدل مع اللحظة الراهنة ٠ وقد تتغير أشكال وطرق هذا الصراع وفقا للتراث المحلى ، أو الظرف التاريخى ، أو الايديولوجية السائدة ، أو الهدف المرجو من طرح الصراع ــ الخ ــ ولكن مهما تعددت الأشكال تظل الدراما دائما أبدا صراعا متطورا يسعى الى تنوير الوعى واثراء الوجدان ٠

وبعد تحديد موقفه النقدى فى المقدمة ينطلق جلال العشرى ليقدم على التوالى مناقشة وتحليلا لواحد وثلاثين عرضا مسرحيا شهدتها مسارح القاهرة الخاصة والحكومية فى الفترة ما بين نهاية الستينات ونهاية السبعينات ٠

ورغم تفاوت المقالات فى الثقل النقدى (ربما لتفاوت العروض التى تناقشها فى الجودة الفنية) الا انه مما يحمد لجلال العشرى أنه يحاول فى بعض الأحيان ان يتناول العروض التى يحللها ــ ومهما كانت قيمتها الفنية ــ باعتبارها ظواهر ثقافية لها دلالاتها الهامة ، لا باعتبارها ظواهر فنية وحسب منغلقة على ذاتها ٠ لذلك نجده أحيانا يضمن نقده تأملات حول الواقع المسرحى فى الفترة التى يتعرض لها بحيث يجعل القارىء يستشف

المناخ الثقافى الذى يأتى فيه العرض المسرحى • وربما كان الاقتصـــاد الشديد فى هذه التأملات هو العيب الأساسى الذى نؤاخذ المؤلف عليه •

وكم كنا نود لو ذكر الأستاذ جلال العشرى تواريخ العروض المسرحية التى تعرض لها اذ كان من شأن هذا أن يضيف الى القيمة الوثائقية لهذا الكتاب خاصة فى غيبة الأجهزة التى يمكن أن تمد الدارسين بمثل هذه المعلومات بصورة ميسرة •

ورغم تنوع العروض التى يناقشها المؤلف ـ مما يدل على ثقافـــة مسرحية واسعة وحساسية فنية رحبة قادرة على تذوق كافة التجـــارب المسرحية القديم منها والجديد ـ الا اننا كنا نفضل لو قسم المؤلف كتابه الى أجزاء أو فصول بحيث يدور كل جزء أو فصل حول فكرة محددة تنتظم عددا من العروض التى تتشابه أو تنتمى الى نفس التيار • وقـد نأخذ على جلال العشرى استخدامه بين الحين والآخر لبعض التعبيرات الجريئة التى تقترب أحيانا من الوقاحة المهذبة ـ كان يصف ممثلة مثـلا بأن لديها « لزوجة أنثوية » وأخرى بأن « ذكاءها الاجتماعى يفوق ذكاءها الفنى » ـ وهو ما لا نتوقعه منه • ولكن ربما كانت هذه روح الصحافـة تطغى أحيانا على الدارس على الرغم منه •

ولكن رغم هذه الهنات فان كتاب « تياترو فى النقد المسرحى » يقدم وجبة ثقافية مسرحية ممتعة فى صورة بسيطة يسهل هضمها • وهو كتاب يخاطب القارىء دون تعالٍ وبخفة ظل تتجلى أحيانا فى نحت ألفاظ جديدة ساخرة مثل كلمة « كلاهولوجيا » ، وهو كتاب يكسر الحاجز الوهمى بين الناقد المسرحى المثقف والمتفرج الذواقة ويطرح مضامين ثقافية عديدة فى لغة تقترب فى روحها من « الدردشة » الودية •

وفى غيبة نظام الربرتوار ، والرصد والتقييم المنظم لعروض المسارح المختلفة بين عام وخاص يعتبر كتاب « تياترو فى النقد المسرحى اضافـة نقدية وتسجيلية تحتاجها المكتبة العربية لفترة هـــامة من تاريخ المسرح المصرى •

يوسف العانى ٠٠ ورحلة أربعين عاما
من يوسف وهبى الى بريخت

فى عام ١٩٤٤ اعتلى يوسف العانى خشبة مسرح مدرسة بغـــداد الثانوية المركزية ليمثل أول نص مسرحى من تأليفه ٠ وفى عـام ١٩٨٥ توجه المسرحيون العرب فى مهرجان قرطاج المسرحى رائدا من رواد المسرح العربى والأفريقى ٠ وبين التاريخين كانت رحلة كفاح طويلةقدم خلالها يوسف العانى ما يربو على ٢٥ مسرحية وأخرج عددا من المسرحيات ومثل كما هائلا من الأدوار المسرحية العالمية والعربية المتنوعة ما بين فانيـا تشيكوف ، وبونتولا بريخت ، وجحا باكثير ، ان يوسف العانى يمثل بحق رجل المسرح الكامل الذى أصبح العالم العربى يفتقده بعد رحيـل يوسف وهبى والريحانى ٠

وقد نزل هذا الفنان العراقى الكبير ضيفا على القاهرة منذ أيام ليمثل دورا هاما فى فيلم يوسف شاهين الجديد « اليوم السادس » ، وذهبت للقائه حتى أقدم للقارىء صورة واضحـة عن المـلامح الأساسية فى فكره وفنه ولنسترجع معه مراحل رحلته الطويلة من « سوق حماده » فى بغداد الى قرطاج فى تونس ، ومن مسرح يـوسف وهبى الى مسرح بريخت ٠

البدايات : من يوسف وهبى الى الريحانى ٠

« كان الأدب العربى فى مصر هو مرجعنا ٠٠ وعلمتنا السينما المصرية الكثير » ٠

ولد يوسف العانى فى بلدة صغيرة على ضفـــة نهر الفرات هى الفالوجة ٠ وكان والده يمتلك حانوتا لبيع السجائر والتبغ ، وكان أيضا اماما لمسجد البلدة ٠ وماتت أمه وهو فى الصف الثانى الابتدائى ٠ وكان

الله رحيما به اذ قيض له أما ثانية فى شخص زوجة أخيه التى تولت تربيته وحنت عليه كأحد أولادها · ولعبت هذه السيدة الجليلة دورا هاما فى حياته اذ أدركت مبكرا حسه الكوميدى المتقد وبراعته فى المحاكاة فشجعته على التمثيل ، كذلك ساهم أخوه فى اذكاء حبه للأدب وشجعه على قراءة واقتناء المجلات الأدبية المصرية مثل الرسالة والرواية والثقافة · وكان الطفل يوسف يحفظ افتتاحيات مجلة الرسالة لأحمد حسن الزيات ويلقيها فى المناسبات ·

وفى الصف الرابع الابتدائى مثل العانى لأول مرة فى حياته أمام جمهور ، وكان ذلك فى ساحة المدرسة الابتدائية · كانت المسرحية مقطوعة من كتاب القراءة الخلدونية المقرر فى دروس اللغة العربية · وكان اسمها يوسف الطحان · ويوم أن سأل المدرس عمن يمثل دور يوسف الطحان تصور الصغير يوسف أنه أصلح من يقوم بالدور حيث أن اسمه يوسف ! ورغم سذاجة هذا التصور الا أنه فى حقيقة الأمر يفصح عن ادراك الفنان وهو لم يزل بعد طفلا للصلة الوثيقة بين الفن والحياة · وعندما سألت يوسف العانى عن فكرته عن التمثيل فى ذلك العهد البعيد وقبل أن يقع تحت تأثير يوسف وهبى وبشارة واكيم أولا ثم نجيب الريحانى بعدهما أجاب : « كنت أعتبر التمثيل نوعا من التشبيه الحركى · وكنت أشبه · وفى الحقيقة أنا اعتبر التشبيه هو أصل فن التمثيل المسرحى ، وهو نزعة متأصلة فى التقاليد الشعبية · ففى المواكب الدينية التى كانت تتم فى عزاء الحسين مثلا كان المشتركون يشبهون الشخصيات ·· أى يقومون باستحضارها عن طريق التشبيه الحركى المرئى · وكنت فى طفولتى أشاهد هذه الاحتفالات وتأثرت بها · ولكن الى جانب مشاهداتى هذه كنت أيضا مولعا بتقليد كل من أراهم وكنت بارعا فى هذا وكان زوار البيت يتحرجون من أن يكونوا على سجيتهم أمامى لهذا السبب وكم ضحكوا وغضبوا منى كلما كانت زوجة أخى تدعونى أمامهم لتمثيل احدى الشخصيات التى نعرفها · وحين مثلت يوسف الطحان كانت أتخيله زوج أختى الكبيرة وكان يعمل فى معمل للطحين فى الفالوجة وكنت أزورهم فى كل عطلة مدرسية » ·

وأثناء المرحلة الابتدائية بدأ يوسف العانى أولى محاولاته الأدبية · وفى هذه الفترة أيضا شاهد يوسف العانى أول عرض مسرحى شبه محترف وكان على مسرح مدرسة الكرخ الابتدائية التى استضافت الفرقة وكانت المسرحية ـ كما يتذكر العانى ـ ميلودراما تدور حول الخيانة الزوجية ـ وبعد ذلك أسعده الحظ برؤية فاطمة رشدى فى مصرع كليوباتره لأحمد شوقى على خشبة مسرح دار سينما الملك غازى فى أواخر

الثلاثينات • وكان هذا العرض أحد العلامات الهامة فى مساره المسرحى اذ تأكد لديه عشقه للمسرح وشرع فى قراءة الأعمال المسرحية لشوقى وعزيز أباظة ومحمد تيمور وأحمد على باكثير •

وفى صباه تشرب يوسف العانى التراث الشـــعبى فكانت عمته وخالته تقصان عليه الحواديت وكانت شقيقته ترتجل الشعر العامى وتردد الأغانى الشعبية ـ والأغنية الشعبية تسمى فى العراق أحيانا « عدودة »، كذلك كان الطفل يوسف يحضر المناسبات الأسرية للرجال والنساء التى يؤمها المغنون وقراء القرآن أو « الملة » أو « الملايه » التى تقرأ وتغنى وتنقر على الدف • ويعلق يوسف قائلا : « هذا الجو كوننى دون أن أدرى، فاقتربت من الحس الشعبى الأصيل » •

وربما كان هذا الاقتراب من الحس الشعبى الأصيل هو الذى قرب يوسف العانى أيضا من الفقراء والبسطاء رغم انتمائه للطبقة المتوسطة المتعلمة والميسورة الحال • ان المتتبع لمسرح يوسف العانى الكاتب أو الممثل يدرك على الفور عمق درايته بحياة البسطاء وفهمه العميق لهم بحيث يتصور أنه لا بد وقد نشأ بينهم ، ويفسر يوسف العانى هذا قائلا :

« وعندما تركت مدينة الفالوجة وانتقلت الى بغداد للدراسة الثانوية سكنت على ضفة دجلة فى منطقة تسمى « خظر انبياس » ، وهناك عشت مع أصحـــاب الزوارق الذين ينقلون الناس عبر النهـر من الكرخ الى الرصافة • وكنت يوميا أقضى جل وقتى معهم وأمارس عملهم • وكان لى صديق عزيز اسمه فاضل ظهر فيما بعد فى مسرحيتى « الشريعة » وهى كلمة تعنى » المرسى » • ومن جهة أخرى كان عمى واخوتى يمتلكون خانا لبيع الفواكه والخضروات والسلع الأخرى كالتمر والصوف والسمن ، كنت فى فترات العطلة أعيش فى الخان واختلط بالحمـــالين ـ الذين نسميهم العتالين ـ وأمارس الحمالة معهم واتحدث اليهم وأتعرف على معاناتهم » •

وأدت هذه المخالطة الى خلق نوع من الاحساس لدى يوسف العانى بالرفض لطبقته الاجتماعية البرجوازية • ولكنه كان رفضا عاطفيا لم يصل بعد الى مرحلة الرفض الفكرى الذى لم يتأت له الا بعد قراءته المتعمقة فى الاقتصاد والسياسة واطلاعه على الفلسفات التقدمية فى مرحلة الدراسة الثانوية •

اتجه يوسف العانى فى صباه بكل قلبه نحو البسطاء وكتب أول مسرحياته عن حادثة حقيقية وقعت فى مقهى صغير فى حى شعبى فقير يدعى « سوق حمادة » • ورغم ولعه الشديد بأفلام يوسف وهبى وبشارة واكيم وتمثله بهما لفترة باعتبارهما أبرع ممثلين فى العالم العربى حينذاك

الا أنه لم يلبث أن اكتشف زيف ميلودرامية يوسف وهبي وكاريكاتورية بشاره واكيم السطحية فرفضهما ووجد مثله الأعلى فى نجيب الريحانى الذى صور معاناة الانسان البائس المطحون تصـــويرا يقربه من الواقع ويعطيه العمق الانسانى دون أن يغرقه فى المبالغات المأساوية ودون أن يسطحه فى سبيل الضحك من ناحية أخرى ، ان يوسف العانى يرى أن نجيب الريحانى يماثل تشارلى تشابلن فى عظمته ، اذ أنه فطن الى الفرق الجوهرى الذى يميز الكوميديا الراقية عن التهريج المسف ٠

وعندما سألت يوسف العانى عن هذا الفرق قال : « الكوميديا تسخر من الحالة — أى الظروف والأوضاع — التى تفقد الانســـان انسانيته ، وتضحك منها ، وتعرى لا منطقيتها أو عبثيتها ، وتستنهضنا ضمنا لتغييرها ولكنها لا تسخر أبدا من الانسان أو الكرامة الانســانية ٠ أما التهريج فيسخر من الانسان ويهدر قيمته — وهذا ما أسميه بالاسفاف ، وللأسف هناك اتجاه الآن فى عالمنا العربى نحو الاستسهال ، وبالتالى التهريج ٠٠ فالكوميديا صعبة ٠٠ أما التهريج فسهل » ٠

المرحلة الثانية : « جبر الخواطر » وبداية التجريب :

عندما انتهى يوسف العانى من دراسته الثانوية كان عليه أن يختار كلية جامعية فقد كان معهد التمثيل الوحيد فى العراق آنذاك الذى أنشأ عام ١٩٤٥ لا يعادل الدراسة الجامعية اذ كان يلتحق به الطلاب بعد الدراسة المتوسطة (الاعدادية) — والتحق العانى بكلية الحقوق (بعد أن فشل فى اجتيــاز الكشــف الطبى لكليتى الطب والهندســـة ببغـــداد ، ثم التحاقه بكليـــة الطب فى بيروت ، ثم عــودته الى العراق لمرضــــه) ، وفى كليـــة الحقـــوق أنشأ يوسف العــانى جمعية فنية أسماها « جبر الخـــواطر » كان هـــو عميدهـــا أسوة بعمـــداء الكليات ٠ وكانت هـــذه الجمعيـــة معمـــل التجريب المسرحى الحقيقى الذى صـــقل موهبته المسرحية فقدم المسرحية تلو الأخرى ما بين تأليف واعداد واخراج ٠ وجرب أسلوب الواقعية الفوتوغرافية ثم الواقعية النقدية الـكوميدية على نهج الريحانى فى مسرحيات (مكتب محامى) التى تصور حال المحامى وزبائنه ، و (محامى نايلون) التى تنتقد المحامين الذين ينتمون الى الطبقـــات الأرستقراطية ويتمتعون برضاء السلطة ، (ومحامى زهقان) التى تصور معاناة محام نزيه فى مجتمع فاسد ٠ ثم قادته روح الثورة والتمرد دون وعى منه أو جهد تنظيرى واع من الواقعية الى التجريب فقـــام باعداد لمسرحية (مجنون ليلى) لشوقى وهو اعداد يذكرنا بمسرح بيرانديللو اذ أدخل جزءا جديدا بالعامية العراقية (على نهج المسرحية داخل المسرحية) وخلط الشخصيات التاريخية بشخصيات واقعية من الحياة على رأسهـا

شخصية يوسف العانى نفسه باعتباره رئيسا لجمعية جبر الخواطر الذى يرى أن المشكلة فى مسرحية (مجنون ليلى) لا تستدعى كل تلك الضجة والصراع والعذاب ، فيتدخل بنفسه ليجبر خاطر قيس ويزوجه من ليلى بعد أن يقنع والدها بوجهة نظره ·

واشترك مع العانى فى هذه التجربة المرحوم شهاب القصب ، كذلك قدم العانى مسرحية تجريبية ثانية بعنوان (مجنون يتحدى القدر) تدور فى مستشفى المجانين وتصور حالات عديدة من الاختلال النفسى · ويصف المخرج العراقى الكبير ابراهيم جلال هذه المسرحية بأنها أول محاولة فى مسرح اللا معقول فى العالم العربى ، وربما كانت امكانيات المسرح الجامعى البسيطة آنذاك عاملا مساعدا ومحفزا على التجريب اذ ربما جعل الديكور الرمزى التجريدى والملابس الفقيرة وقلة عدد الممثلين من التجريب ضرورة· ويؤكد العانى أنه فى تلك الفترة لم يكن يتعمد التجريب ، بل ولم يكن قد سمع به ، وأن الملامح التجريبية التى نجدها فى مسرحه فى تلك الفترة كانت نتاج عمل مجموعة من الشباب المتحمس اللاى يريد أن ينتج فنا يتواصل مع المجتمع ·

ونتيجة لنشاطه المسرحى الهائل عين يوسف العانى فور تخرجه معيدا بكلية التجارة اذ بعد أن شاهده الدكتور جابر جاد عبد الرحمن سعى الى انتدابه من وزير المعارف مشرفا على النشاط الفنى فى كليته · وفى تلك الفترة كتب يوسف العانى أول مسرحية شعبية عراقية ناقدة ذات حس سياسى وكان اسمها رأس الشليله (والشليله هى شلة الخيط الصغيرة وعنوان المسرحية يعنى بداية الخيط) · وهذه المسرحية تعتبر أول محاولة فى المسرح لعراقى الجاد ذلك المسرح الذى يصفه العانى بأنه « مسرح واقعى ناقد يسخر من الحالات اللا منطقية السيئة ثم يرفضها ويحفز على اتخاذ موقف منها » · ولم يكن غريبا أن يتجه يوسف العانى بكليته فى هذا الاتجاه الفنى اذ أنه كان فى هذه الفترة قد بدأ يستوعب العمل السياسى وأصبح جزءا من التيار الوطنى الثورى المناهض للسلطة الحاكمة وكان ـ كما يقول ـ « محسوبا على المعارضة واليسار من قبل السلطة » · وبالفعل فصلته السلطة الحاكمة من عمله فى كلية التجارة بعد عام واحد من تعيينه بسبب نشاطه السياسى · وبعد فصله احترف المحاماه والتحق فى نفس الوقت بمعهد الفنون الجميلة لدراسة التمثيل ـ كان هذا المعهد « يمثل الوجه التقليدى للمسرح العراقى الأكاديمى البعيد عن الواقع ·· وكان مطوقا بصيغ رسمية ·· لذلك ظل مدرسيا وفشل فى الاقتراب من الناس » ·

ولكن الحال تغير بعد دخول العانى الى هذا المعهد مع مجموعة من

زملائه فى جمعية جبر الخواطر فلم يلبث هؤلاء أن كونوا تحت رعايــة أستاذهم الفنان الكبير ابراهيم جلال نشاطا مسرحيا متميزا ذا صبغة سياسية واضحة حقق شعبية كبيرة ٠ وانتبهت السلطة الى هذا الخطر الجديد الذى يأتى من معهد رسمى فتدخلت تدخلا سافرا « وغيرت نظام المعهد وفصلت يوسف العانى وهو فى السنة النهائية ثم اعتقلته لسببين أولهما اشتراكه فى المظاهرة ضد معاهدة (بور تسموث) وثانيهما لأن نشاطه المسرحى فى معهد الفنون الجميلة « يدخل فى باب النشــاط التخريبى » ٠ أما المسرحيات التى شكلت هذا النشاط التخريبى فى رأى السلطة فكانت « رأس الشليله » ، و « ماكو شغل » ، ومسرحية مسمار جحا لعلى أحمد باكثير التى أعدتها المجموعة فى فصلين بدلا من خمسة لتبرز وجه جحا السياسى لا وجهه الضاحك فأصبح جحا هو الاستعمار ومسماره هو شركة النفط ٠

المرحلة الثالثة : الاحتراف ٠

« من الواقعية الى الملحمية البرختية » ٠

بعد فصله من المعهد قام يوسف العانى مع ابراهيم جلال ومجموعة من شباب المعهد بتأسيس فرقة المسرح الفنى الحديث عام ١٩٥٢ وفى الحال واجهتهم عقبة كبيرة هى عدم توفر المكان الملائم لتقديم عروضهم حيث كانت قاعة العرض الوحيدة الصالحة ـ قاعة الملك فيصل حينذاك (الشعب حاليا) ـ قاصرة على تقديم المسرحيات الرسمية التى يقدمها المعهد فى مناسبات ٠ وتغلبت الفرقة على هذه المشكلة بأن بنت مسرحا من الطين والخشب بأيدى أعضائها فى مقر جمعية النداء الاجتماعى فى الأعظمية ٠ كذلك قدمت الفرقة عروضها على مسارح الكليات والمنظمات الاجتماعية ٠

وبالطبع ترصدت السلطة خطوات هذه الفرقة الشابة منذ البداية فمنعت عرض مسرحية « رأس الشليلة » على مسرح نادى السكة الحديد فى عام ١٩٥٣ ووقف الجمهور موقفا عظيمـا اذ رفض اســترداد ثمن التذاكر ٠ ثم رفضت وزارة الشئون الاجتماعية اجازة مسرحية « هذا المجنون » من تأليف مسعدى محمد صالح وسامى عبد الحميد فى ١٩٥٤ ٠ وفى عام ١٩٥٧ نفذ صبر السلطة فسحبت ترخيص الفرقة وأوقفتها عن العمل ٠ ورغم ذلك واصلت الفرقة نشاطها حيث لجأت الى المسرح الجامعى مرة أخرى ٠ وبعد ثورة ١٩٥٨ أعيد انشاء الفرقة وكانت باكورة انتاجها مسرحية من تأليف يوسف العانى هى « آنى أمك يا شاكر » وكانت استمرارا لاتجاه يوسف العانى آنذاك فى تيار الأدب الواقعى الاشتراكى

الذى يحذو حذو جوركى وجوجول وسيمونوف حتى أن العانى صدر للمسرحية بمقتطف من رواية « الأم » لمكسيم جوركى ٠

لكن يوسف العـــانى لم يلبث أن انتقل تدريجيا من الواقعيـة الاشتراكية الى الملحمية البرختية ٠ ففى نفس العام أى عام ١٩٥٨ ـ ذهب العانى الى المانيا الديمقراطية وهناك شاهد لأول مرة مسرح بريخت وحضر عروض فرقته الشهيرة « البرلينر انسامبل » ٠ شاهد العـانى مسرحية « بونتولا وتابعه ماتى » وحلم أن يمثل دور بونتولا ومثله فعلا عام ١٩٧٥ وقدمه باللهجة العراقية فى بغداد وفى القاهرة (المسرح القومى) والاسكندرية (مسرح سيد درويش وغيرهم من المدن العربية)٠

ويذكر العانى أنه كتب لزملائه فى العراق من ألمانيا قائلا : « مزقوا كل ما قرأتموه عن المسرح ٠ كله كذب ٠ المسرح الحقيقى هو المسرح الذى أشاهده الآن » ٠

وبعد هذه الزيارة عكف يوسف العانى على مسرح بريخت مشاهدة ودراسة واستطاع على مر السنين أن يخلق صيغة مسرحية جديدة تلتزم بجوهر الصيغة المسرحية البرختية دون أن تفقد روحها العربية ٠ وقد تحققت هذه الصيغة الجديدة فى أكمل صورة فى مسرحية (المفتاح) التى كتبها عام ١٩٦٥ وقدم فيها تجسيدا دراميا برختيا لأغنية شعبية شائعة٠

وحول الصيغة المسرحية البرختية ـ العربية الجديدة والمشاكل التى تثيرها تحدثت مع العانى :

ـ ما هو جوهر بريخت كما تفهمه ؟

ـ التنبيه والتوعية عن طريق الاستيعاب الفكرى ٠ قد لا تكون أوربا محتاجة الى الصيغة البرختية الآن ولكننا فى البلاد النامية ما زلنا نحتاجها أكثر من الصيغة الأرسطية التى تحبذ الاندماج والتى تجعل المتفرج يخرج من المسرح وهو يشعر أن كل شىء ٠٠٠ ما شاء الله ٠٠ عال ! الناس بحاجة الى تحريك ٠٠ الى أن يثوروا ٠٠ ولكن بصيغة غير الشعارات ٠ والصيغة البرختية تعلم بينما تعطى المتعة ٠

ـ يقول البعض أن العيب الأساسى فى الصيغة البرختية أنها تنتج مسرحا يتفاعل مع مشاكل المجتمع ولكنه يفتقد الى القيمة الفنية الباقية وانه اذا انصلح المجتمع فلن تتبقى أية قيمة للمسرح الملحمى ٠

ـ أنا كرجل علمى أعرف كيف تتحول المجتمعات وكيف تتطـور وتتقدم ، ولا سيما مجتمعاتنا ٠ ولا يمكن أن تجتث كل السلبيات خلال عام أو عامين أو أكثر ٠

واذن فى تقديرى اننا محتاجون لهذا النوع من المسرح لفترة طويلة • واذا افترضنا جدلا أن جميع المشاكل قد انتهت فسيبقى من هذا المسرح تأكيده على قيمة الانسان وأهميته ودوره فى صنع الحياة وبحثه الدائم عن التقدم وعن القيم الحقيقية وسط المظاهر الكاذبة والأوهام البراقة • وسيبقى منه أيضا التحذير والتذكرة • واذا تحولت مجتمعاتنا الى مجتمعات متقدمة فأنا أول من يمزق مسرحياتى اذا لم تحيا فى وجدان الناس •• أو فليمزقها غيرى اذا كنت قد فارقت الحياة • ويكفى أننى ساهمت لمرحلة غير قصيرة فى تشخيص الداء والاشارة الى الدواء •

ـ هناك هجوم آخر يوجه لأنصار المسرح الملحمى كلما أثيرت قضية الغزو الثقافى اذ تجد من يقول أن الصيغة البرختية هى صيغة غريبة مستوردة تعرقل محاولاتنا فى استنباط صيغة مسرحية عربية صميمة تنبع من هويتنا وتراثنا فما ردك على ذلك ؟

ـ أنا رأيى شخصيا أن مسرح بريخت لا يمنعنا اطلاقا من البحث عن هوية مسرح عربى ـ بل أن المسرح الأرسطى فقط هو الذى يحددنا ويقيدنا • فالصيغة البرختية تلتقى فى خطوط كثيرة مع الصيغ الشعبية كالسامر والحكواتى وغيرها خاصة فى استخدامها للراوى الذى يضعف عنصر الاندماج العاطفى • لذلك يحدث أن نوصف كثيرا بالبرختية عندما نقدم مسرحيات تراثية كما حدث مثلا عندما قدمنا مسرحية (طال حزنى وسرورى فى مقامات الحريرى) التى كتبها وأخرجها قاسم محمد ـ وهو من المسرحيين الجادين فى البحث عن هوية عربية للمسرح العربى من خلال التراث •

ورغم أننا استخدمنا فى المسرحية كثيرا من الطقوس التى نمارسها فى حياتنا ، بل وفى شعائرنا الدينية وقدمنا صيغة عربية فعلا الا أننا اتهمنا بالبرختية لأننا لم نحاول اغراق الجمهور فى الوهم ولم نتعامل مع التراث بصفته صيغا جامدة نعبدها ولكن دعونا الناس لأن يفكروا معنا •

ـ أنت اذن تعتقد أن الصيغة البرختية هى أقرب الصيغ المسرحية للأشكال المسرحية الشعبية فى العالم العربى ولذلك ليس هناك حذر من الاستفادة منها •

ـ أجل •

ـ ولكنك تتفق معى فى أن الصيغة البرختية ليست مجموعة من الأساليب المسرحية بل هى تتضمن رؤية فلسفية من نوع معين • أليس كذلك ؟

– أجل ٠

– اذن فقد يعترض عليك دعاة حماية التراث واستنباط الشكل العربي الأصيل بقولهم أن الرؤية الفلسفية التى تبطن الصيغة البرختية هى رؤية تميل الى الماركسية وبالتالى تتنافى مع التراث الاسلامى العريق ٠ فما قولك ؟

– أنا شخصيا كمسرحى أحمل فكرا متقدما وأنظر للتراث نظرة نقدية واستوحى ما فيه من قيم متقدمة ٠ فتراثنا العربى والاسلامى يحوى فكرا ثوريا متقدما لا يتعارض جذريا مع الرؤية البرختية ٠ وأنا عندما أتعامل مع الصيغة البرختية أضع نصب عينى ما يقترب منا ويفيدنا سواء أسميناه ماركسيا أو عربيا ٠ المهم أن تطرح المسرحية فكرا ينفعنا ويتقدم بنا نحو حياة أفضل ٠ لذلك فأنا لا أتفق مع القائلين بأننا ينبغى أن نرفض مسرح بريخت بدعوى أنه يتناقض مع الفكر الاسلامى ٠ وأنا أعتقد أن مسرحنا العربى فى هذه المرحلة يجب أن يكون مسرحا شاملا يدعو الى الأرفع والأنفع والأعمق بصرف النظر عن التسميات سواء وجدنا هذا فى المسرح الماركسى أو فى مسرح آخر نسميه ما نسميه ٠ نحن الآن فى حالة مختبرية – نحن نأخذ ولكننا نأخذ ما ينفعنا فى تطوير مسرحنا وفى اكتناز الثروات الفكرية من تراثنا ومن أى فكر آخر يقترب منا دون أن يسىء الينا ٠ لهذا فأنا لا ألتزم بمسرح بريخت دون غيره ولا أقول أنه السبيل الوحيد لكى يوصلنا الى المسرح العربى ٠ ولكنى أقول أنه لا يمثل حجر عثرة فى سبيل ما نريد ٠ وأود أن أضيف أننى ضد هذا التخوف الكبير من المسرح الغربى أو الأوروبى ، فكلنا متأثرون بهذا المسرح أردنا أم لم نرد ٠٠ كلنا درسنا أرسطو وستانسلافسكى وبريخت وأخذنا منهم الكثير كمسرحيين ٠ ولكن أصالة مسرحنا العربى تبدأ فى تقديرى من المؤلف فهو القاعدة الحقيقية لايجاد مسرح عربى وصيغة عربية ٠

– قلت انك تستفيد من مسرح بريخت فى تقديم التراث ٠ هل تستفيد من التراث فى تقديم مسرح بريخت ؟

– أجل ٠ فعندما قدمنا الانسان الطيب مثلا بعد أن عربها د٠ عمرى كروف استخدمنا صيغا مسرحية تشعرين أحيانا أنها عراقية صرفة دون أن تمس بالمضمون ٠

– تقول أن المؤلف هو قاعدة الانطلاق الحقيقية نحو مسرح عربى ٠ فما رأيك اذن فى الارتجال والتأليف الجماعى ؟

– نوع من التجريب المفيد ٠ وقد قمنا بهذه التجربة فى العراق

في مسرحية (الله عبود الكرخي) – وهو شاعر شعبي عراقي وشاركت المجموعة كلها في صياغة العرض نصا واخراجا وديكورا وقدمنا هـذه المسرحية ضمن صيغة مختبرية جماعية • ولكن لا بد من أن تتوفر وحدة الرؤية لدى الجماعة ولا بد أن يكون هناك نص مكتوب في نهاية الأمر وفق التصور الجماعي •

– باعتبارك مخرجا ومؤلفا ما هي حدود العلاقة بين المخرج والمؤلف ؟

– لقد تركت الاخراج عندما توفر لنا مخرجون أكفاء وأنا أتكلم الآن باعتباري مؤلفا • النص المسرحي يخضع لمعالجة المخرج ويمر بمرحلة صياغة مسرحية يكون له الدور الكبير فيها لذلك يجب أن يتعامل المؤلف مع مخرج يتفق معه فكريا ولا يجب على المخرج أن يزيف الرؤية أو أن يجري تعديلا دون موافقة المؤلف • وحدث منذ عدة سنوات أن قدمت للفرقة مسرحية « أمس عاد جديدا » وناقشت المخرج واتفقنا على الأسس ولكنني حين شاهدت العرض وقفت أمام الجميـع وقلت هـذه ليست مسرحيتي لأنه تصرف فيها وفق تصـور خاطيء ومتخلف وأغرقها في شكليات زيفت القيم الفكرية التي تحتويها • أنا أتعامل مع المخرج كرجل مسرح – أتعامل معه بحرية وليونة من أجل أن نصل الى أفضل الصيغ المسرحية الممكنة ولكن دون تزييف الرؤية التي يحويها النص •

– هناك اتجاه عام في البلاد العربية الآن لكتابة المسرح باللغـة العامية بدلا من الفصحى • بل أن بعض النصوص العالمية تقدم أحيانا بالعامية كما قدمت أنت بريخت في العراق بالعـامية العراقية وقدم د• سمير سرحان في مصر شكسبير بالعامية المصرية • وينتقد البعض هذا الاتجاه بدعوى أن استخدام العامية يضيق دائرة استقبال العمل خاصة حين تكون اللهجة المحلية غير معروفة على صعيد العالم العربي • بل أن البعض يغالي ويتهم تيار العامية بأنه مخطط استعماري يهدف الى تفتيت العالم العربي الى لهجات متشتتة تزيد الفرقة وتهدم اللغة العربية وتقوى النزعات القومية المحلية الضيقة • فما رأيك في هذا ؟

– طبعا نستثني من جميع اللهجات اللهجة المصرية التي تتكلمها جميع البلاد العربية وتعرفها أكثر من معرفتها ببعض اللهجات داخل القطر الواحد – والفضل طبعا للسينما المصرية • أقول لك صدقا من تجربتي في المسرحيات العراقية التي قدمتها خارج العراق أن الصعوبة في فهم اللهجات المختلفة تكمن أساسـا في المفردة • فعندما قدمنـا « بونتولا وتابعه ماتي » بالعامية العراقية في مصر عام ١٩٧٥ وعندما قدمنا في الجزائر « بغداد الأزل بين الجد والهزل » قمنا بتغيير بعض المفردات القليلة فأصبحت اللهجة العراقية سهلة وميسورة على الفهم •

ـ ولكن لماذا الاصرار على العامية ؟

ـ أنا أومن بأن الحوار المسرحى هو جزء من الشخصية المسرحية ٠ وأنا كمؤلف لا أستطيع أن أثقل الشخصية البسيطة غير المتعلمة بلغة ليست لغتها ـ العـامية أحيانا ضرورة حتى يتحقق الاكتمـال الفنى للمسرحية ٠ فأنا أكتب بلغة شخصياتى ولا أعبر عنهم بلغتى ٠

ـ وماذا اذن عن المسرح الشعرى حين تنطق أبسط الشخصيات بالشعر الفصيح ؟

ـ الشعر لغة أخرى وليس لغة الشخصية ٠ فبمجرد أن يتحول المتحدث الى لغة الشعر تصبح لغة الشعر هى المتميزة ـ فالحوار الشعرى ليس حوار الشخصية الواقعية ولكن حوار الشخصية وهى شاعرة ٠

ـ ما هو تقييمك للمسرح العربى فى مرحلته الراهنة ؟

ـ هناك تجارب عديدة ومحاولات لاستلهام التراث وخلق مسرح عربى يتواصل معه ويتجادل مع الواقع العربى الراهن أيضا ـ فهناك محاولات عديدة فى مصر وهناك محاولات روجيه عساف فى لبنان وكريم بورشيد فى المغرب وقاسم محمد فى العراق ـ وكذلك محاولاتى فى مسرحيتى المفتاح والخرابة ـ ولكن هذه المحاولات ما زالت فى طـور التجريب ولم تتضح وتثبت معالمها بعد وللأسف هناك اتجاه الآن فى المسرح العربى نحو الاسفاف ، ونحو الاستسهال فى الفن والفكر رغم أن لدينا تراثا صحيحا وايجابيا فى الكوميديا ٠ فهناك مقطع فى مقامات الحريرى مثلا يقول : الله أما انقذنا من السفاهة بالفكاهة ٠ ولكنى رغم ذلك متفائل لأننى أومن بالانسان العربى فى كل مكان وأومن بأن المسرح العربى ما زال ـ رغم الابتعاد والفرقة اللئيمة هو السبيل الوحيد لتحقيق الوحدة الفكرية مستقبلا ٠

الفهرس

الموضوع	الصفحة

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٧/٨٨٠٥

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١٦٤٢ ـ ٤